

La Maison de Rendez-Vous: Romanens tilintetjørelse og tilblivelse

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Hovedoppgave litteraturvitenskap

Marianne Ofstad

Veileder: Ragnhild Evang Reinton

Vår 2007

Synopsis

La maison de rendez-vous: romanens tilblivelse og tilintetgjørelse

Alain Robbe-Grillet regnes sammen med Nathalie Sarraute, Claude Simon og Michel Butor som de fremste representantene for Nyromanen. *La maison de rendez-vous* ble utgitt i 1965, og danner en overgang Robbe-Grilletts forfatterskap til den ”nye nyromanen”, hvilket innebar en mer anti-realistisk dreining: her skulle det ikke være mulig for leseren å gå i den ”fenomenologiske fellen” og identifisere seg med karakterene, plotet eller fortelleren. I forhold til den nye nyromanen var det særlig Jean Ricardous poetikk som fikk stor innflytelse på 60 og 70-tallet. Ricardous teorier om teksten vrir fokus over på litteraturen som et rent språklig fenomen, der all mening sees som effekten av ulike litterære grep, med fokus på språkets uttrykksside eller signifikantplan. *La maison de rendez-vous* utgjør et komplekst spill med og utforsking av litterære grep, fra lydrim/rim på et mikronivå til større strukturer som *la mise en abyme*, og peker slik hele tiden på teksten som generert av språklige grep. *La maison de rendez-vous* kan også leses som parodi. Her er det særlig en forflatet realisme og dens genrekonvensjoner som undermineres og latterliggjøres på forskjellige måter. Dette innebærer en kraftig deformering av førstnevnte, samtidig som ”underlødige” genrer brukes i fornyelsen av romanen. Robbe-Grilletts romaner er kjent for bruken av populærkultur/litteratur i videste forstand, og *La maison de rendez-vous* er intet unntak: her finner vi rester av thriller/spion/detektivgenren, romantisk drama, erotiske/pornografiske genrer, film noir med mer. Som et metafiktivt verk brukes fortelleren, typiske ”flat characters” og intrigen på forskjellig vis til å fremheve realismens begrensinger og mangler.

Realismekritikken peker videre til en mer generell problemstilling, nemlig fornyelsen av romanen som sådan. *La maison de rendez-vous* benytter seg av populærlitteraturens og en forflatet realismes konvensjoner som er noe ”gammelt” og utbrukt. Samtidig finnes referanser til andre kunstnere og genrer som representerer mer ”høyverdige” kunstformer, men som her er redusert til typer fra populærlitteraturen. Alt dette utgjør et materiale med potensial for fornyelse og omforminger. Denne formen for intertekstualitet tematiserer også muligheten som lurer i bakgrunnen for den som parodierer eller bruker det gamle: å selv å ende som den som kan bli brukt. Som et avsluttet verk risikerer man selv å bli parodiert, ødelagt og

oppstykket og gjenkjennelig bare i en forvrengt form i andre tekster. Men dette er også enhver teksts mulighet, enten det dreier seg om høy eller lav litteratur: å bli satt i bevegelse i stadig nye sammenhenger uten at det på forhånd er gitt hva noe betyr, eller hvordan det skal bety. ”Høy” og ”lav” behandles i *La maison de rendez-vous* på samme vis, nemlig som et språkmateriale hvis potensial er ubegrenset og bevegelig i nye sammenhenger, og som også peker til seg selv som et ennå ubrukt potensial i nye, ukjente skriftprosjekter.

Stor takk til Ragnhild Evang Reinton som har holdt ut med dette prosjektet i en liten evighet!

Tusen takk også til Karin Holters hjelp i innspurten.

- Innledning	s. 6
Del 1: Fornyelse og parodi av realismen	s. 12
- Begynnelsen – <i>l'incipit</i>	s. 12
- Realismens mimesisidealer	s. 16
- Forløpets struktur i <i>La Maison</i>	s. 23
- Splittelse og krig mellom intriger. Sirkularitet	s. 33
- Fortelleren	s. 40
- Fortellerens kamp med materien	s. 46
- Sammenblanding av maskuline og feminine egenskaper	s. 51
- Lystens bakside	s. 53
Del 2: Fornyetelsen av romanen	s. 58
- Figurene	s. 58
- Skriften og materialet	s. 60
- Eksesser	s. 64
- Foreldelsen av Denne Teksten og voldens utilstrekkelighet	s. 68
- Hva som tar knekken på volden og hva som blir tilbake	s. 73
- Intertekstualitet: livet før og etter døden	s. 75

Innledning.

Alain Robbe-Grillet regnes som en av nyromanens forgrunnsfigurer sammen med Nathalie Sarraute, Claude Simon og Michel Butor. Robbe-Grilletts første romaner – *Les gommés* (1953), *Le voyeur* (1955), *Jalousie* (1957) og *Dans le labyrinthe* (1959) betegnes som nyromaner. *La maison de rendez-vous*¹ danner en overgang i Robbe-Grilletts forfatterskap til den ”nye” nyromanen, hvilket de senere romanene *Projet pour une révolution à New York* (1970) og *Topologie pour une cité fantôme* (1976) også karakteriseres som. Robbe-Grillet har også regissert og skrevet manus til flere filmer, bl.a *L’année dernière à Marienbad* (1961) og *L’immortelle* (1963).

Selve begrepet ”nyroman” ”synes som etikett betraktet å være ualminnelig intetsigende”, skriver Karin Holter i *Tekst og virkelighet* (1990:3), som presenterer Claude Simons forfatterskap med utgangspunkt i analysen av romanens åpningssekvens. ”Ny” defineres i lys av ”gammel”, og ”gammel” i denne sammenheng var den klassiske realistiske roman fra 1800-tallet, sett med det 20. århundrets øyne. Debatten rundt nyromanen, slik den fremsto på 1950-tallet, dreide seg i høy grad om bruddet med den realistiske tradisjonen. Dette gjaldt både bruken av litterære virkemidler og oppfatning av virkeligheten. Nyromanforfatterne kritiserte at realismens virkemidler fremdeles var i flittig bruk: en allvitende, objektiv og pålitelig forteller, utfoldelsen av ”storslagne og voldsomme handlinger”, intrigen som teleologisk strukturert, karaktertegning basert på en foreldet *vraisemblance*. Disse virkemidlene som kjennetegner den klassiske realismen, og senere finner igjen i forflatede, langt mer entydige varianter, hadde i utgangspunktet oppstått i lys av en virkelighet som ble oppfattet som uforanderlig og meningsfull, og som måtte forkastes når denne virkelighet selv, 100 år etter, var begynt å fortone seg som ”kaotisk, fragmentert og ikke-teleologisk” (Holter 1990:3). Det var dermed ikke ”de store realistene” fra 1800-tallet, som Balzac og Flaubert, som var målet for kritikken, verken for Robbe-Grillet eller andre nyromanforfattere. Forfattere og kritikere ble derimot kritisert for ikke å anstrenge seg tilstrekkelig for å fornye og omforme litteraturens virkemidler i lys av denne nye virkelighet, og for ikke å ta opp tråden fra Joyce, Kafka, Proust og Woolf. Nyromanen, slik den fremsto

¹ Heretter *La maison*. Min utgave av romanen er dessverre fra 1988, og avviker dermed fra 1965-utgaven i forhold til sidehenvisningene.

på begynnelsen av 50-tallet hadde som intensjon å skape en ny realisme i tråd med det 20. århundrets oppfatning av en ustabil og usikker virkelighet.

I denne første fasen fungerte fenomenologien i høy grad som teoretisk horisont for nyromanforfatterne, som i sin fornyelse av romanen ville finne en måte å representere bevisstheten på og dens forhold til verden. Fenomenologien er en filosofisk retning som er representert ved en rekke filosofer, bl.a. Edmund Husserl, Martin Heidegger og Maurice Merleau-Ponty, som på forskjellig vis har bidratt med teorier om forholdet mellom bevissthet og virkelighet. Robbe-Grillet, inspirert bl.a. av fenomenologien, utga i 1963 essaysamlingen *Pour un nouveau roman*. Dette var et bidrag til debatten som oppsto i forbindelse med utgivelsene av hans egne og andres nyromaner, som fortonte seg som uforståelige og usammenhengende. Litteraturen blir det ”sted” som kan formidle forholdet mellom bevisstheten og verden, og som kan representere alle former for persepsjon. Robbe-Grillet ble i første omgang tatt til inntekt for at virkeligheten først og fremst består av fysiske objekter, gitt i sin materialitet, og han ble kjent for sine nitide, detaljerte beskrivelser av tingene. Beskrivelsen av tingene er et uttrykk for at alle våre fordommer og innlærte kunnskap om dem settes i parentes: ”Robbe-Grilletts gjenstander er laget for å *være der*, sier Barthes, forfatteren nekter dem å *være noe* ...” (Holter 1990:17). Særlig synssansen ble privilegert, som den mest nøytrale av sansene, og som den som er best egnet til å begripe eller beskrive tingenes ”der-væren” på en objektiv måte. Når man ikke kan benytte synet direkte, blir beskrivelsen det nest beste, det som er best egnet til å formidle denne ”skuen”. Robbe-Grillet selv understreket at tingenes væren, eller verden, i seg selv verken er mettet med mening, ei heller er den i seg selv meningsløs eller absurd i det den først og fremst ”er der”: ”Når vi plutselig åpner øynene, følte vi sjokket [...] av denne trassige virkelighet. Tingene er der, omkring oss, og utfordrer hele kobbelet av animistiske bruksadjektiver”. (Holter 1990:17) Det er i lys av denne avvisningen av verdens meningsfullhet/meningsløshet at Robbe-Grillet kritiserer tradisjonens forståelse av metaforen, nemlig som et forsøk på å skape en bro mellom mennesket og verden ved å tillegge sistnevnte menneskelige egenskaper.

Men Robbe-Grilletts beskrivelser som nøytrale representasjoner av objektene ble snart oppfattet som uttrykk for en subjektivitet. Tingene, slik de ble oppfattet ”i seg selv”, kunne bare gis i sin ”der-væren” for et subjekt som aktivt former persepsjonen av dem nettopp i kraft av sine fordommer eller interesse. Det kan se ut som Robbe-Grillet har forfeftet både

den ”objektive” og den ”subjektive” tolkningen, og at uttalelsene hans har blitt tolket forskjellig. Gérard Genette peker på en endring i forståelsen av Robbe-Grilletts romaner etter *L'année dernière à Marienbad*. Fra å karakterisere beskrivelsene som objektive sees de nå som uttrykk for en subjektivitet som med sitt intense blikk på tingene uttrykker sine indre tilstander. Bevissthetens sinnsstemninger finner sine ”objektive korrelater” i de nitidige – og gjentatt – beskrevne objektene. Denne ”subjektive realisme” åpner for et spill med ulike persepsjoner – drømmer, illusjoner, minner og synsinntrykk der subjektet er en høyst usikker og upålitelig kilde til erkjennelsen av seg selv og verden. Men for en fenomenologisk tolkning er subjektet eller bevisstheten selv tross alt kilden til tekstens meninger.

Koblingen mellom litteratur og fenomenologi ble i sin tur utfordret av strukturalismen og poststrukturalismens teorier om forholdet mellom subjekt og språk. I forbindelse med nyromanen var det særlig Jean Ricardous poetikk som fikk stor innflytelse på 60 -og 70-tallet. Ricardous analyser av bl.a. Robbe-Grilletts romaner åpnet opp for en måte å forholde seg til tekstene på som var stikk motsatt av fenomenologiens metode og begrepsapparat. I motsetning til fenomenologien mister subjektet sin status som sentrum og organisator av tekstens meninger. Teksten blir et lukket system der forfatterens – subjektets – intensjon, ikke ligger til grunn og bestemmer på forhånd hvilke meninger som trer frem i teksten. Denne på forhånd gitte mening – *le sens* – er det Ricardou går til angrep på. Det er med Ricardou at forestillingen om den ”nye” nyromanen oppstår, hvis prosjekt var grunnleggende anti-realistisk. Den nye nyromanen blir det han kaller en ”ideologisk konfrontasjon med uttrykks- og representasjonsdogmet”. I stedet innføres begrepet ”produksjonsroman” som en motsetning til den realistiske/fenomenologiske roman: ”I produksjonsromanen, derimot, skapes betydningene underveis, som et resultat av tekstarbeidet; teksten blir ikke lenger et ”nøytralt rom”, en avspeiling av et førtekstlig menings- eller følelsesinnhold, men fungerer som en ”meningsomformermaskin”” (Holter 1990:26-27). Ricardous teorier om teksten tar tak i litteraturen som et rent språklig fenomen, der all mening sees som effekten av ulike litterære grep, med fokus på formen, dvs. språkets uttrykksside eller signifikantplan. Tekstproduksjonen skulle skje på premissene til det språklige materialet selv, og heller ikke uttrykke noe annet enn disse språklige vilkår, og man får nå et sterkt fokus på fiksjonstekstene som metafiksjon. I denne forbindelse står eksperimenter med, og fornyelse av litterære virkemidler som fokuserer på det tekstuelle sentralt. Trangen til å eksperimentere og fornye innebærer også et spill med realismens

konvensjoner. Og i motsetning til realismen er nyromanen kjennetegnet av at den i liten grad forklarer og tolker innholdet for leseren. Målet er, for nyromanens forfattere og teoretikere, å omforme leseren fra passiv konsument av mening til å bli en ”medforfatter”. Ricardou forfekter i høy grad en ”ren” form for tekstuell analyse. Hans jakt på litteraturens litteraritet kan derfor fortone seg som en total sammensmelting av teori og praksis, der produksjonsromanen skal strebe mot å bli et rent lingvistisk produkt.

Ricardous tekstteorier var på sin side ikke alene på den litterære arena. De temaer og problemstillinger som fulgte i kjølvannet av nyromanen skapte debatt mellom forfattere og kritikere der det oppsto en vekselvirkning og utveksling mellom ulike synspunkter og teorier. Dette kom til uttrykk i flere sammenhenger, og særlig kjent er nyroman-seminarene på 70-tallet – *Colloque de Cerisy*, som i en periode sommeren 1975 ble viet Robbe-Grilletts forfatterskap. I motsetning til og diskusjon med Ricardou finner vi lesninger og analyser av romanen som er knyttet til semiotiske/semantiske, strukuralistiske, fenomenologiske, psykologiske og marxistiske teorier. Forholdet mellom fiksjon, ulike teorier og virkelighet står sentralt i diskusjonene i Cerisy. Robbe-Grillet selv stiller seg generelt avvisende til enhver fastlåst ”teorinøkkel” til sine romaner, og karakteriserer Ricardou tidvis som ”terrorist” der romanens tematisering av virkeligheten i dens mange avskygninger skyves ut over sidelinjen. *La maison* kan også leses med henblikk på en referensiell funksjon, men min analyse vil i hovedsak dreie seg om teksten som metafiksjon, og er nok i høy grad inspirert av Ricardous tekstteorier.

La maison er, særlig i tråd med Ricardous analyseapparat, en typisk ny nyroman: den er metafiktiv, dvs. fokuserer på sin egen litteraritet, og den er grunnleggende anti-realistisk i den forstand at den, også i følge Robbe-Grillet selv, ”engang for alle skal hindre leseren å gå i den fenomenologiske felle” (Holter 1990:31). Hvilket betyr at leseren skal hindres i å identifisere seg med et subjekt, en forteller, karakterene eller intrigen. Intrigen så vel som forteller og karakterer er i *La maison* basert på reminisenser fra ulike genrer innen populærkultur: detektivromanen, spionthrilleren, pasjonsdramaet, erotisk/pornografisk litteratur og *film noir*. I all enkelhet kan man kanskje si at denne romanen ser ut til å dreie seg om *flere* mystiske mord på en M. Edouard Manneret. Denne logiske bristen – som bare er en av flere – skyldes at romanen i ekstrem grad benytter seg av ”anti-realistiske” virkemidler, bl.a *mise en abyme* eller selvspeilingen. De normalt sett lettforståelige og

lettelse genrene omformes til et komplekst teknisk spill der fokus er rettet mot tekstkomposisjonen som sådan.

Nærværet av og spillet med alle disse lettere genrene åpner i *La maison* for en fornyelse av en forflatet realisme, der utøvelsen av de litterære virkemidlene også skjer i samspill med en parodisk modus. En analyse av fornyelsen og parodien av realismen vil derfor spille hovedrollen i denne oppgavens første del. Bertel Pedersen, som utarbeider parodibegrepet i *Parodiens teori*, drøfter det i forhold til moderne litteratur. For ham er parodien et av de viktigste kjennetegn ved moderne metafiksjon overhodet. Pedersen ser parodien i moderne tekster som et fenomen der forholdet mellom tekst og virkelighet er langt mer problematisk enn i tidligere tiders litteratur. Moderne parodiske tekster sees av ham som grunnleggende tvetydige, mangetydige, ambivalente eller dobbeltstemmige. Parodibegrepet gjennomgår hos Pedersen en omfattende utarbeidelse, og knyttes for det første formalt/teknisk til de russiske formalistenes, med Sjklovskij og Tynjanov i spissen, forståelse av koder: parodiske tekster har som sitt innhold (signifikat) en annen form (signifikant), dvs et overlevert sett av genrekonvensjoner og koder som er foreldet. Videre knytter han parodien an til Bakhtins teorier om den dialogiske – flerstemmige – roman, det karnevaleske og groteske, som snur det entydige, den ”autoritære stemme” eller ideologien på hodet. Parodien er også kjennetegnet av det ironiske og komiske, og sentralt i denne forbindelse er fortolkningen av Kierkegaards og Nietzsches problematiske ironibegrep og Freuds analyse av vitsen. Parodi er, i følge Pedersen, sammenfattende en

tostemmig dialogisk teksttype, som i sin intertekstualitet ud førligt forholder sig til andre tekster og konventioner der nedvurderes. Den er hermed fælles om visse træk inden for det komiske område, selv om den er mer ambivalent end den rene komik. Som en ironisk struktur er parodien kendetegnet ved et spændingsforhold mellem at udtrykke et og mene noget andet: dens væsentlige indhold er formelt, kodeaktiverende så vel som –ødelæggende. Og endelig tilhører parodien som en underordnet særform av den groteske, karnevaliserende modaliteten, der overskrider alvorlige og dominerende strukturer i lystige, flertydige degraderinger. (Pedersen 1976:150)

Parodien er slik sett ikke selv en bestemt genre, men en skrivemåte eller modus som er genreoverskridende, for romanen så vel som drama og lyrikk. Denne skrivemåten gis hos Pedersen en hovedrolle i forhold til moderne romaner av sentrale forfattere som bl.a Joyce, Kafka, Mann, Beckett, Ionesco og Eliot. De aspektene som Pedersen mener er typisk for moderne, parodiske tekster finner vi også hovedtrekkene av i *La maison*.

Målet blir videre å analysere *La maison* med henblikk på hvorvidt den kan leses som en selvparodi. Selvparodien defineres av Bertil Pedersen som et ytterliggående fenomen der ethvert sikkert ståsted undermineres. I denne forbindelsen er det særlig fornyelsen av romanen som står sentralt. Forholdet til den fornyelsen som skjer, og måten den skjer på er ikke uproblematisk, og romanen gir ikke noen entydig løsning på dette problemet.

DEL 1: PARODIEN AV REALISMEN

Begynnelsen – *l'incipit*

Fiksjonstekstens åpning, eller *incipit*, drøftes av Karin Holter i *Tekst og virkelighet* hvor hun analyserer Claude Simons romaner nettopp gjennom deres åpningssekvenser. Hun vektlegger åpningens viktighet generelt for enhver roman fordi:

den er et skriftstrategisk sted av særlig betydning, og dermed også et privilegert observasjonssted. Hvis det er slik at åpningssekvensene i en roman – som enhver ouverture – inneholder en konsentrert presentasjon av det som senere vil utvikles og varieres over hundrevis av sider, vil det å studere en romans *incipit* kunne være en ”snarvei” til forståelsen av de tematiske og formelle strukturene som preger romanen som helhet; på den annen side bør det være dekning allerede i *incipit* for de ”prinsipper” vår lesning mener å avdekke som styrende i en gitt roman. (Holter 1990:56)

Incipit i *La maison* er preget av brudd med klassiske realistiske lese-mønstre som i følge Ricardou automatiserer lesningen og vender blikket vekk fra tekstproduksjonen selv, de språklige vilkår og ut mot virkeligheten eller *le sens*. Realismens mimesisideal ”par excellence” er virkeligheten i videste forstand. Målet er å representere den på en sann måte, ”direkte” og ”umediert” gjennom språket. Og *La maison* angriper, allerede fra begynnelsen av, de ulike måtene realismen prøver å skjule at den er fiksjon, eller språk, på. I denne forbindelse er det viktig å se på nyromanens bruk av såkalte *générateurs*. Generatorene er tekstens ”igangsettende basiselementer”. Det er karakteristisk for Robbe-Grillet at de ikke er hentet fra ”den eksistensielle, ”naturlige” sfære, men tar sitt utgangspunkt i en formell struktur, et ”kunstig”, allerede fremstilt produkt ... som romanen i sin tur tar i bruk, utforsker, omformer” (Holter 1990:29). I *La maison* er generatorene hentet fra populærkulturen, og fra ulike varianter av smusslitteratur – reklameplakater, revyplakater, pornografiske forestillinger. Og i *incipit* legges de som ”den tekstbasis, de spillbrikker som romanen kommer til å organisere sin oppbygning ut i fra; her kan vi bivåne produksjonsprosessens oppfyringsfase” (Holter 1990:58). Og det er gjennom organiseringen av generatorene at nedbrytningen eller parodiering av realismens mimesisidealer skjer. Samtidig er det gjennom parodieringen av realismens mimesisidealer at det kan skje en fornyelse av disse idealer selv, med hovedvekt på at det her dreier seg om *fiksjon*. Sitatet som følger, og som utgjør begynnelsen, ender der hvor man kan snakke om en

utkrystallisering av et virkelighetsnivå, dvs fra fortellerens fantasier. Dette skjer i "Elle s'est maintenant retirée, ..." der "maintenant" indikerer at vi er over i noe som skjer her og nå, dvs. "i virkeligheten" :

La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cesse de m'assaillir. Une fille en robe d'été qui offre sa nuque courbée – elle rattache sa sandale – la chevelure à demi renversée découvrant la peau fragile et son duvet blond, je la voit aussitôt soumise à quelque complaisance, tout de suite excessive. L'étroite jupe entravée, fendue jusqu'aux cuisses, des élégantes de Hong Kong se déchire d'un seul coup sous une main violente, qui dénude soudain la hanche arrondie, ferme, lisse, brillante, et la tendre chute des reins. Le fouet de cuir, dans la vitrine d'un sellier parisien, les seins exposés des mannequins de cire, une affiche de spectacle, la réclame pour des jarretelles ou pour un parfum, deux lèvres humides, disjointes, un bracelet de fer, un collier à chien, dressent autour de moi leur décor insistant, provocateur. Un simple lit à colonnes, une cordelette, le bout brûlant d'un cigare, m'accompagnent pendant des heures, au hasard des voyages, pendant des jours. Dans les jardins, j'organise des fêtes. Pour les temples, je règle des cérémonies, j'ordonne des sacrifices. Les palais arabes ou mogols emplissent mes oreilles de cris et de soupirs. Sur les parois des églises de Byzance, les marbres sciés à symétrie bilatérale dessinent sous mes yeux des sexes féminins largement ouverts, écartelés. Deux anneaux scellés dans la pierre, au plus profond d'une antique prison romaine, suffisent à faire apparaître la belle esclave enchaînée, promise à des longs supplices, dans le secret, la solitude, et le loisir.

Souvent je m'attarde à contempler quelque jeune fille qui danse, dans un bal. Je préfère qu'elle ait des épaules nues, et aussi, quand elle se retourne, la naissance de la gorge. Sa chair polie luit d'un éclat doux, sous la lumière des lustres. Elle exécute avec une application gracieuse un de ces pas compliqués où la cavalière se tient éloignée de son danseur, haute silhouette noire, comme en retrait, qui se contente d'indiquer à peine les mouvements devant elle, attentive, dont les yeux baissés semblent guetter le moindre signe que fait la main de l'homme, pour lui obéir aussitôt tout en continuant d'observer les lois minutieuses du cérémonial, puis, sur un ordre presque imperceptible, se retournant de nouveau en une souple volte-face, offrant de nouveau ses épaules et sa nuque.

Elle s'est maintenant retirée, un peu à l'écart, pour rattacher la boucle de sa fine chaussure à brides, faite de minces lanières dorées qui barrent de plusieurs croix le pied nu. Assise sur le bord d'un canapé, elle se tient courbée en avant, sa chevelure à demi renversée découvrant davantage la peau fragile au duvet blond. Mais deux personnages s'avancent et masquent bientôt la scène...(9-10)²

Det som først møter leseren i *La maison*, er en jegforteller som tydelig er rettet mot det fiktive, en fantasiverden. Han drømmer om kvinnens hud, kroppens synlige overflate: "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves". Innsiden

² Heretter vil sidehenvisningene i *La maison* være i parentes etter sitat.

kommer til syne – avtegnes – lenger ned i marmorsøylenes form: ”dessinent sous mes yeux des sexes féminins largement ouverts, écartelés”. Et hovedtema i romanen ser dermed ut til å være gitt på en klisjéaktig insisterende måte: jegfortelleren er preget av pornografiens stereotype ”dominansfantasier” om erobring av og kontroll over kvinnekroppen. Og vi presenteres innledningsvis for en rekke slike *générateurs*; utbrukte fragmenter fra populærkulturen og motiver fra diverse underlødige genrer, som fortelleren retter sin tydelige konstante og allestedsnærværende lyst mot: ”une affiche de spectacle, la réclame pour des jarretelles”, une fille en robe d’été qui offre sa nuque courbée”, ”Le fouet de cuir, dans la vitrine d’un sellier parisien, les seins exposés des mannequins de cire, ”un collier à chien”, ... suffisent à faire apparaître la belle esclave”, ”deux lèvres humides, disjointes.” Fortelleren ser slik ut til å hoppe, på en tilsynelatende springende måte, fra det ene litt skisseaktige erotisk-pornografiske motivet eller fragmentet til det andre, bereist og verdensvant i dette imaginære universet. Og i motsetning til realismens ideal om å skjule sine ”språklige vilkår”, er fragmentenes ”mulighetskarakter” nettopp her fremhevet som selve dette *at* de er kunstige – fiktive størrelser: drømmebilder, fantasier, reklame- og revyplakater og utstillingsvinduer.

En tvilsom realistisk motivasjon er likevel også tilstede, redusert til stereotype forestillinger om virkeligheten. Fortelleren refererer gjennom sine fragmenter til en verden som han tar for gitt at leseren er kjent med, enten det er storbylivet – Paris’ gater med sine elegante kvinner og utstillinger, eller en allmenn sannhet: ”Tout le monde connaît Hong Kong” (10).

Fragmentene viser også til ulike verdensriker med historisk og kulturell tyngde – Bysants og Rom, Arabia, Mongolia. Men konnotasjonene avslører vel så mye en ”kunstlet” arkitektonisk verden, redusert til et sted for forlystelser og kontroll, der fortelleren ”definerer” for seg selv på forhånd hvordan denne ”virkeligheten” er. Enten de refererer til kunstige eller ”virkelige” ting utgjør fortellerens *générateurs* et repertoar for hans forestillende virksomhet. De står der som det som er mulig å utvikle, dvs. skape fortellinger av. Slavinnen lenket fast i et kjellerhull er et eksempel som åpner for et typisk forløp, der bruken av bestemt artikkel, ”la belle esclave”, kan tolkes dit hen at fortelleren er innforstått med at leseren kjenner dette motivet, og vet i grove trekk hva slags intrige man kan forvente. Han starter her i begynnelsen sitt virke på dette velkjente materiale, og som befinner seg i en ubearbeidet eller uutviklet form, uten en klar indre sammenheng.

Pornografiske fortellinger, på sin side, er utpreget ”realistiske” i den forstand at de ikke under noen omstendigheter skal være uforutsigbare, eller skjule noe, i forhold til

forventningene. Og de bygges opp med henblikk på en tilfredsstillelse av lysten, sentrert rundt blottleggelse. I *incipit* finner vi en ekstrem fokus på det å avdekke kvinnekropper: "Une fille en robe d'été qui *offre* sa nuque courbée ... la chevelure à demi renversée *découvrant* la peau fragile et son duvet blond," "L'étroite jupe entravée, *fendue* jusqu'aux cuisses, des élégantes de Hong Kong *se déchire* d'un seul coup sous une main violente, qui *dénude* soudain la hanche arrondie, ferme, lisse, brillante," "les seins *exposés* des mannequins de cire," "les marbres sciés à symétrie bilatérale *dessinent* sous mes yeux des sexes féminins largement *ouverts*, écartelés" (mine uthevinger). Kvinnekroppen fremstilles som noe som er fullstendig tilgjengelig, og uten mulighet til å skjule seg for fortelleren.

La maison parodierer, ved en overdreven fokus, på selve den *intensjonen* som leseren/forfatteren har med det pornografiske forløp *selv*: fullbyrdelse av "mening" som består i en lettvin tilfredsstillelse av konsumentens lyst via ulike former for blottleggelse. Metafiktivt kan man kanskje si at fragmentene dermed også peker på hva som er vesentlig for ethvert utformet realistisk forløp. Det er tradisjonelt bygget opp som det som skal forklare – avdekke – alle sammenhenger, med *le dénouement* som den (ut)løsning alle tekstens deler viser frem til, og streber etter å oppfylle. (*Dénuder* kan muligens sees som et spill med *dénouement*.) Kvinnene i *incipit* utgjør også små "forløp" i miniatyr, der avdekkningsmanøveren er formet som en striptease, fra litt bar hud til kjolen som flerres av kroppen. Den realistiske fortellingen kan sees som formet på samme måte som striptease former kroppen i et bestemt "løp", avdekker helheten "bit for bit" med en stadig økende spenningskurve. Og slik det er ved slutten at meningen med fortellingen som helhet åpenbares, slik åpenbares "meningen" med en striptease når det siste plagget er falt. Den realistiske fortellingen som sådan kan i denne sammenheng sammenliknes med en "kvinnekropp" à la pornografien: den blottlegger alle sine hemmeligheter, og bærer i seg et løfte om, eller tvinges til å gjøre allting synlig eller *leselig* underveis.

Jegfortelleren, en maskulin stemme, kan på den ene side forstås som en typisk og vel bevandret passiv konsument, men også som en forfatter, som benytter seg av disse stereotype forestillingene. Slik utviser han en noe selvmotsigende form for begynnende aktivitet, der utgangspunktet er det som er velkjent og drøvtygget.

Man finner følgelig i *La maisons* begynnelse en nedvurdering av realismens forteller/forfatter, kynisk og kontrollerende i omgangen med sitt "materiale", her forbundet med tvang og sadistiske overtoner. Jeg vil komme tilbake til fortellerens rolle, og spørsmålet

om han har den absolutte kontroll som en god realist skal ha over utformingen av alle de fragmenter av mulige ”tradisjonelle” forløp som åpenbarer seg.

Det ser ut til å finnes en realistisk motivasjon i teksten i den forstand at *incipit* fokuserer på det å avdekke, eller gir uferdige, men lovende eksempler på alminnelige motiver fra populærlitteraturen. Men leseren ledes ikke inn i fiksjonsuniverset på en uproblematisk måte, og fragmentene er ikke her noe som danner opptakten til *en* verden, eller ett forløp. Leserens ledes ikke entydig inn i en ”suspension of disbelief”, der målet er å få ham til å *tro* på dette universet som om det var virkelig. Snarere fokuseres det her på at det dreier seg om fiksjonen som et kunstprodukt.

Realismens mimesisidealer

For fiksjonsuniverset, og etter hvert mangfoldet av intriger skapes etter prinsipper som går på å tvers av realismens mimesisidealer, både når det gjelder det å skape illusjonen om en virkelighet, og et logisk og kronologisk forløp. *La maison* er et ekstremt teknisk verk hvor utøvelsen av og eksperimenteringen med ulike litterære virkemidler står sentralt. Jean Ricardou har utarbeidet et omfattende begrepsapparat i lesningen av forskjellige tekster, og også gjennom produksjonen av egne fiksjonstekster. Han legger særlig vekt på den fornyelse som skjer av tradisjonelle litterære virkemidler i nyromanen. Figurer som lydriim, ordspill, metafor, beskrivelsen, og større strukturer som *mise en abyme*, *capture/libération* åpner for et vell av muligheter for tekstproduksjonen – også i *La maison*. Nyromanens ideal er at hvert språklig element skal være opphav til et annet, skapt av de muligheter som ligger i de ovennevnte virkemidler, innholdsmessig eller formalt, uten innblanding fra ytre, ikke-språklige faktorer. Dette blir en form for ”selvgenerering” der ”likhetsprinsippet” i ulike forkledninger er strukturerende, og der man kan følge en omforming av språkelementene fra romanens første side: på et mikroplan så vel som et makroplan. I *La maison* er det for det første selvspeilingen – *l’auto-représentation* eller *mise-en-abyme* som benyttes i ekstrem grad. *Mise en abyme* eller selvspeilingen betegner tradisjonelt en ”fortelling i fortellingen” der teksten innkapsler et bilde av seg selv i miniatyr. Og det virkelighetsnivået som kommer til syne i *La maison* inneholder utallige representasjoner av seg selv: utstillinger, teaterscener, illustrasjoner, malerier, graveringer, skulpturer, brokker eller resyméer av fortellinger, drømmer, tegneserielignende sekvenser med mer. Nyromanen utvikler og

finsliper dette virkemidlet, og fra slutten av 60-tallet er det sterkere knyttet til et anti-realistisk prosjekt. Dette kommer tydelig frem i *La maison*, der det alltid er ”fiksjonens fiksjonalitet” som fremheves på ulike måter. Selvspeilingene kan være ”horizontale” dvs. multipliserer forekomsten av indre speilinger elementer imellom på fiksjonsplanet, eller den er *vertikal*, dvs. at ett nivå i teksten (fiksjonen) metaforisk fremstiller et annet (narrasjonen), slik at den ”historie” som fortelles er historien om romanens egen virkemåte.” (Holter 1990:31). *La maisons* intense bruk av horisontale speilinger mellom ulike nivåer i fiksjonsuniverset kan samtidig også leses vertikalt som en kritikk av realismen, og som svært bevisst viser hvordan realismen som kunstform er representasjon. På den annen side er det også her vi finner opptakten til en fornyelse av den når det gjelder å følge opp alle de mulige intrigene som åpenbarer seg i *incipit*.

Realismens mimesisidealer settes på utstilling, bokstavelig talt, i beskrivelsen av en pike som er ute og går, og som finner sitt speilbilde i et utstillingsvindu med en mannekeng som holder en utstoppet hund i bånd:

La mince étoffe brillante est portée à même la peau, épousant les formes du ventre, de la poitrine, des hanches, et se plissant à la taille en un faisceau de menus sillons, lorsque la promeneuse, qui s’est arrêtée devant une vitrine, a tourné la tête et le buste vers la paroi de glace, où, immobile, le pied gauche ne reposant sur le sol que par la pointe d’un soulier à très haut talon, prêt à reprendre sa marche au milieu du pas interrompu, la main droite en avant, un peu écartée du corps, et le coude à demi fléchi, elle contemple un instant la jeune femme de cire vêtue d’une robe identique en soie blanche, ou bien son propre reflet dans la vitre, ou bien la laisse en cuir tressé que le mannequin tient de la main gauche, le bras nu s’écartant du corps et le coude à demi fléchi pour retenir un grand chien noir au pelage luisant qui marche devant elle.

L’animal a été naturalisé avec un très grand art. Et, si ce n’était son immobilité totale, sa raideur un peu trop accentuée, ses yeux de verre trop brillants sans doute, et trop fixes, l’intérieur peut-être trop rose de sa gueule entrouverte, ses dents trop blanches, on croirait qu’il va terminer le mouvement interrompu: ramener la patte restée tendue en arrière, dresser les deux oreilles de façon égale, ouvrir davantage les mâchoires pour dégager largement les crocs, dans une attitude menaçante, comme si quelque spectacle l’inquiétait, du côté de la rue, ou mettait en danger sa maîtresse.

Le pied droit de celle-ci, qui s’avance presque jusqu’au niveau de la patte arrière du chien, ne repose sur le sol que par la pointe d’un soulier à très haut talon, dont le cuir doré [...]

Un peu plus haut, la soie blanche de la jupe est fendue latéralement, laissant deviner le creux du genou et la cuisse. Au-dessus, grâce à un discret système à

glissière, presque indiscernable, la robe doit s'ouvrir entièrement jusqu'à l'aisselle, d'un seul coup [...]

Devant la vitrine la promeneuse en fourreau noir rencontre le regard que réfléchit la paroi de glace; elle se détourne lentement vers sa droite, et poursuit sa marche du même pas égal le long des maisons, retenant au bout de la laisse tendue son grand chien au pelage luisant dont la gueule entrouverte laisse échapper un peu de salive, puis se referme avec un claquement sec. (11-12)

Den utstoppede hunden som mannekengen holder i bånd er på den ene siden en hyperbolsk representasjon av en virkelig hund. I sin kunstighet forsøker den å være som virkeligheten, men de egenskapene som vanligvis ville være realistiske, ”sikre” tegn på liv – skinnende øyne, strunk holdning, hvite tenner, rødt tannkjøtt blir for mye av det gode, noe som kommer frem ved gjentakelsen av *trop*. Teksten fremhever også hunden som *immobil*, *raideur*, *fixe*, noe totalt ubevegelig. Alle tegn på liv ser dermed ut til å ha ”stivnet i uttrykket” der objektet fanges/fryses i sine gjenkjennbare, selvsamme egenskaper. Hunden står der, i en forvrengt forstand, som et ”eksempel til etterfølge”. Teksten spiller også på at *naturaliser*, som betyr å stoppe ut, kan konnotere *le naturel*. Og mannekengen, som en utstillingsdukke for moteklær oppfattes jo gjerne som selve ”idealrepresentasjonen” – essensen av kvinnelighet hva angår utseende, figur, klesdrakt og positurer. ”Slik skal virkelighetens kvinne se ut” formidler moteskaperne. Men en mannekeng oppfattes også som en temmelig overflatisk forestilling om hva denne samme virkeligheten skal være, og i ekstrem grad ved at den her formidles via noe kunstig – en dukke – et stivt og dødt materiale. Realismen beskrives ofte som og kritiseres for, å ville være det som nettopp vil fange det essensielle ved virkeligheten. Dette gjaldt også ”menneskenaturen”, forstått som en stabil størrelse med uforanderlige og forutsigbare indre psykologiske og moralske egenskaper. Her er mennesket tvert i mot redusert til sine synlige og ytre egenskaper der ethvert ”indre” er forkastet. Utstillingen med hunden og mannekengen er et forvrengt bilde på realisms mimesisidealer: den er et mislykket forsøk på å gripe selve ”essensen” i virkelighetens hunder og kvinner. Som et metafiktivt verk kan man si at *La maison* ”... sets up an opposition, not to ostensibly ”objective” facts in the ”real” world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality” (Waugh 1984:11). Realismen er, på sin side, selv om den intenderer virkeligheten, knyttet til faste – og gjenkjennelige – konvensjoner som signaliserer eller fungerer som tegn på denne virkeligheten.

Men mannekengen i vinduet fungerer ikke bare som kritikk av realismens stivnede forestillinger om virkeligheten. *Mannequin* betyr på fransk også en modellfigur for kunstnere. En slik modelldukke er ofte bare et skjelett, en antydning, men den skal dog fange forbildets – virkelighetens – essensielle proporsjoner. Modelldukken er vanligvis uten detaljer, og slik sett må kunstneren *selv* fylle inn det som mangler. Modelldukkene, mannekengen og hunden, er ikke her gitt som en antydning av en original der en kunstner må fylle ut, skape eller lete etter detaljene, virkelighetens ”kjøtt og blod”. Som en utstillingsfigur i et butikkvindu er den fiks ferdig utfylt. Jeg tror at man her også finner en kritikk av kunstneren som slik har slått seg til ro med et uforanderlig, ”fullendt” bilde av virkeligheten. Alt han/hun trenger å gjøre, er å kopiere modellen ned til minste detalj, der man verken trenger å legge til eller trekke fra. I dette ligger også en kritikk av realists manglende evne til å se virkeligheten med friske øyne, og å bruke modelldukken for det den er: et vagt utkast eller støttemateriale. Hunden som er ”... naturalisé avec un très grand art” kan leses som en parodi av realismen som kunst – *très grand art* – et vrengebilde av høyverdig kunst og avslørt som kunstig.

Modellfigurene, som ”utgir” seg for å være virkelighet, er det som i sin tur mimes. For på virkelighetsnivået betraktes de av piken som har stanset foran utstillingsvinduet. Piken og mannekengen beskrives som tro kopier av hverandre, dog asymmetriske eller speilvendte. Mannekengen har hvit kjole, piken svart, den ene har den høyre armen utstrakt, den andre den venstre etc. Piken er den som aktivt mimer: hun har stanset foran vinduet og stiller seg opp, og hun betrakter enten mannekengen og hunden eller seg selv. At mannekengen og piken beskrives på samme måte, som kopier av hverandre, og som står stivnet i samme positur på hver sin side av utstillingsvinduet, gjør at det ikke er nevneverdig forskjell mellom kopi og modell, begge like ”dukkeaktige” eller kunstige. Slik sett oppfyller piken realismens ”perfekte” naturtro eksemplar i vinduet, som den som representerer ”essensen” av det kvinnelige med tilsynelatende pinlig nøyaktighet. Men i utgangspunktet er den mimetiske aktivitet bare delvis oppfylt, for den omfatter også realismens representasjon av eksistens. Mannekengen og hunden til sammen ser ut til å utgjøre et forbilde eller ideal ”kvinne med hund”, for fullbyrdelsen av pikens speiling kulminerer i at hunden på fantastisk vis kommer til live: når hun fortsetter nedover gaten har hun en hund i bånd som går foran. Så piken står der snarere som en ufullkommen, uferdig kopi av utstillingen i vinduet. Hva angår hunden, på sin side, så understreker teksten i utgangspunktet dens kunstighet: ”on croirait qu’il va terminer le mouvement interrrompu”, (min utheving). Den fremstilles som

noe som slett ikke er i stand til å bevege noe som helst, avslørt som kunstig i alle sine forsøk på realisme. Men den speiles, i sin skrikende kunstighet, på fiksjonens virkelighetsnivå, *som om* den var noe virkelig. Og virkelighetsnivået som ”fanger” hunden setter den i bevegelse og gir den liv. Teksten spiller på at utstillingen er en representasjon som i sin tur representeres. Men da ikke i form av noe som normalt sett ville være et nytt bilde, utstillingsmodell eller lignende. Tvert i mot skjer representasjonen på virkelighetsnivået, hvilket også gjør at hunden like mye blir virkelig eller ”ekte” – og dermed også *ikke* en representasjon. ”Liv” oppstår slik på en fullstendig paradoksal og urealistisk måte. Realismen, som vil prøve og opprettholde en entydig og konstant illusjon om liv og virkelighet er her kastet inn i et ludisk spill med disse idealene. Illusjonen om liv og virkelighet bygges her like mye opp som den brytes ned, og understreker at det hele tiden er fiksjonens fiksjonalitet som står på spill. Illusjonen om liv bygges *opp* ved den siklende hunden – prikken over i’en hva angår en naturtro fremstilling av dette dyret, som en hypotypose,³ men brytes ned ved det tørre klikket når den lukker kjeften og minner leseren om det ”mekaniske” opphavet. Hele scenen kan leses som et bilde på realismens mimetiske situasjon: fiksjonens virkelighetsnivå blir til ved å representere en stivnet forestilling om virkelighetens kvinner og hunder. Teksten gjør ikke noen forsøk på å ”late som om” den refererer til virkeligheten selv. Realismen fremstår dermed som noe som er innesperret i seg selv, som et litterært språklig fenomen som ikke når ut til virkeligheten. Hele realismens virkelighet parodieres som noe som ”reelt sett” befinner seg i den selv. Realismens ideal om at representasjonen skal stemme overens med virkeligheten, og være til forveksling lik den, er her langt fra oppfylt.

”Utstillingsscenen” kan, som jeg har forsøkt å vise, leses som en kritikk av realismens mimesisidealer, dvs. en blottleggelse og nedvurdering av den som en ”automatisert” form for representasjon. Begrepet er hentet fra Sjklovskijs poetikk, hvor begrepet ”underliggjøring” står sentralt. Underliggjøring (eller fremmedgjøring) skjer ved å ”blottlegge grepet”, dvs. foreldede – automatiserte – genrekonvensjoner. For Sjklovskij er, i følge Pedersen (1976), blottleggelse av grepet ved underliggjøring parodiens viktigste funksjon. Den fungerer både som en kritikk, dvs. negering av gamle former, men også positivt i det den åpner for nye former, (og for Sjklovskij i den forstand at den nye formen skal tilpasses et nytt innhold). Realismens representasjonsmønster/konvensjoner

³ Hypotypose: ”a figurative device by which something is represented as if it were present”. (J A Cuddons 1991)

nedvurderes og ”utstilles” i *La maison* som en avdanket form for ”selvspeiling” i den forstand at den ikke representerer annet enn *sine egne* stivnede grep og forestillinger om verden, og ikke verden selv.

Selvspeiling er også, men i stikk motsatt forstand, nyromanens eget ideal, og da forstått som en aktiv bruk av *mise en abyme* som nettopp fremhever at det ikke er virkeligheten som er målet for representasjonen. Tradisjonelt sett vil det være mulig å skille mellom det fiktive nivået, som rammes inn, og tekstens virkelighetsnivå. De ulike nivåene holdes fra hverandre, og det fiktive nivået bekrefter tradisjonelt sett virkelighetsnivåets status som virkelig. I *La maison* står ikke ”fortellingen i fortellingen” lenger som en isolert og avgrenset størrelse i forhold til fortellingen på virkelighetsnivået. Typisk her er at de fiktive nivåene og virkelighetsnivået speiler og genereres av hverandre på ulike måter gjennom teksten. Og med realismens repertoar som byggemateriale fremheves det potensiale som ligger i det fiktive som sådan, og det skjer dermed ikke bare en underminering, men også en videre fornyelse av realismen i de horisontale speilingene. Virkelighetsnivået som dannes i *La maison* er alt annet enn enhetlig og stabilt. Dette skyldes bruken av to virkemidler som Ricardou benevner som hhv *capture* og *libération*:

Cependant, il faut distinguer deux catégories de mutations. Si, comme nous venons de le supposer, elle se fait d'événements supposés réels vers une représentation, il s'agit d'une *capture*. Les événements en question de la première séquence sont captés par la suivante sous forme d'un de ses aspects mineurs: une représentation. Inversement, si la mutation se fait d'une représentation vers des événements supposés réels, il s'agit d'une *libération*. (Ricardou 1973:112)

Leseren blir ute av stand til entydig å avgjøre hvorvidt noe skjer på virkelighets- eller fiksjonsnivået fordi det skjer en ”usynlig” eller ”snedig” forvandling (”mutering”) mellom nivåer. *Capture* betegner forvandlingen fra et virkelighetsnivå til et fiktivt nivå, og *libération* er den motsatte bevegelsen fra et fiktivt til et virkelig nivå. Disse overgangene skjer i *La maison* i de fleste sammenhenger; for eksempel fra en forteller til en annen, fra en scene til en annen eller fra en del av en intrige til en annen.

Scenen ovenfor med hunden og mannekengen viser hvordan teksten ”setter på utstilling” måten den benytter særlig *mise en abyme* i kombinasjon med grepene *capture/libération*. Slik skapes i denne ”utstillingsscenen” også ”vertikalt” et bilde av romanens egen virkemåte.

For det første har piken og den kunstige hunden noen felles trekk som bygger opp til utviskingen av skillet mellom nivåene: hun har stanset foran utstillingsvinduet ”où, *immobile*, le pied gauche ne reposant sur le sol que par la pointe d’un soulier à très haut talon, *prêt à reprendre sa marche au milieu du pas interrompu*”. Ekkoet av denne beskrivelsen på virkelighetsnivået kan høres i beskrivelsen av hunden på det fiktive nivået: ”Et, si ce n’était son *immobilité* totale..., *on croirait qu’il va terminer le mouvement interrompu*.” (mine uthevinger). Men teksten gjør, som man har sett, sine egne ord til skamme: beskrivelsen av den kunstige hunden fanges opp som et ekko i beskrivelsen av den virkelige. Dessuten fremstilles den kunstige hunden i presens, som om den utførte en handling: ”... un grand chien noir au pelage luisant qui marche devant elle”. Dette underbygger forestillingen om at det dreier seg om en virkelig hund allerede på det fiktive nivået. Tillivningen er et produkt av *libération* i Ricardous terminologi, der det fiktive nivået umerkelig frigjøres og oppnår en virkelighetsstatus. De to nivåene blandes ved at den kunstige hunden tvetydig kan oppfattes som den *samme* som, eller forvandlet til, den levende, slik at hele scenen i utstillingsvinduet fremstår som forvandlet til noe virkelig. Men samtidig kan virkelighetsnivåets hund sees som en speiling – utkrystallisert som en fordobling – av sitt utstoppede alter ego bak vinduet, og altså noe *annet*. Det blir tvetydig hvorvidt hunden skal tolkes som enten fiktiv eller virkelig, eller begge deler, og den fremstår som noe med et potensiale for en varierende eller skiftende virkelighetsstatus. Sammenblandingen av grensene mellom fiktiv og virkelig er gjennomgående i *La maison*, og skapes på mange måter.

Hunden kan, som sagt, både tolkes som den samme og annen. Men speilingene har også en annen dobbelthet i seg: det er tvetydig hvilket nivå som egentlig speiler eller blir speilet, dvs tvetydig på hvilket nivå hhv. originaler og kopier befinner seg. Den kunstige hunden blir stående igjen som en stivnet representasjon av den levende som forsvinner bortover gaten. Piken har sin egentlige refleks i glasset, men med mannekengen speiles hun ”in duplo”: en levende karakter oppfattes jo som en original for kunstneren i forhold til en modelldukke. På den annen side kan man oppfatte piken som et speilbilde av mannekengen, ved at hun ligner ”idealet”, og aktivt stiller seg i speilvendt positur som den. Utstillingen i vinduet som helhet blir en representasjon av de virkelige karakterene, like mye som man kan si at det virkelige også er en representasjon av figurene i vinduet. De ulike nivåene er like mye en ”original” som en ”kopi”, og selve det å speile ser ut til å være en gjensidig prosess mellom ulike nivåer. Det virkelige mimer det fiktive like mye som det fiktive i sin tur mimer det virkelige,

og der ingen av nivåene representerer en opprinnelse. I en videre forstand tematiseres her spørsmålet om hvilket nivå fortellingen utspilles på, og hvor den egentlig oppstår. Scenen antyder for leseren at det er den fortellingen som utspilles på virkelighetsplanet som også hele tiden rammes inn/speiles, dvs. fiksjonaliseres på ulike måter, like mye som omvendt.

Piken og mannekengen er heller ikke hverandres *egentlige* eller ”naturlige” speilbilde, og for den saks skyld heller ikke den virkelige og kunstige hunden. Slik piken har sin reelle refleks i glasset, vil mannekengen sannsynligvis også ha sin, men fra motsatt kant. Hun som har stanset *kan* likevel oppfattes som en speiling – mime – av mannekengen i det de fremstår som pinlig like. Men hun er også en selvstendig skikkelse som samtidig også omformer ”originalen” bak glasset og skaper en motsatt eller asymmetrisk variant av den. Piken er dermed ikke et fysisk medium, som et speil, som passivt reflekterer mannekengens koordinater i en tro kopi. De stillestående modellene kan i høyden bare sies å være noe som er å ligne med speilbilder av hverandre, og forskjøvet. Noe lignende er tilfelle med hunden: den levende er en annen, eller en omforming av den kunstiges påbegynte, frosne bevegelse. Auto-representasjonen manifester seg dermed tidlig som en forkastelse av en overensstemmelse mellom fiktiv og virkelig. Det dreier seg snarere om, litt selvironisk, for produksjonsromanen, å utnytte potensialet som ligger i realismens kasserte rester – her de tradisjonelle skillene mellom fiksjon/kunstig på den ene siden og virkelighet/liv på den andre siden. Det fiktive nivået fremstår nærmest som et ”forbilde” som igjen gir muligheten til å omforme og videreutvikle det som foretar speilingene, nemlig virkelighetsnivået. Metafiksjonen fokuserer her på *mise en abyme* som et fenomen der det som speiles risikerer å ikke finne seg selv igjen i speilbildet, der det kanskje snarere er en fare for at det kan skje en forskyvning eller omforming til noe annet.

Forløpets struktur i *La maison*

I det følgende vil jeg prøve og knytte det som her skjer på et ”mikroplan” til måten forløpet, sammensatt av en rekke ”intrigetråder”, dannes og struktureres i *La maison*. Som nevnt innledningsvis dreier den seg rundt en rekke mord på en Edouard Manneret:

1) Manneret er allerede myrdet, og politiet gjør sin entré blant gjestene i *Villa Bleue*, Lady Avas ”bordell-teater” for å finne en mistenkt. 2) Manneret, som bl.a er en rik mann og en ågerkarl blir myrdet av Johnson, skurk og skuespiller, som trenger mengder med penger for

å kunne lokke med seg Lorraine, skuespiller og prostituert i *Villa Bleue*. 3) Kito, en japansk slavinne kjøpes for å opptre i *Villa Bleues* utallige teaterforestillinger. Hun utsettes også for sadistiske eksperimenter av den samme Manneret, som kulminerer i at hun myrdes og spises av ham og hans medsammensvorne. Manneret myrdes i sin tur av en falsk politiagent som vil presse ham for penger. 4) Manneret blir drept av en av Lady Avas hunder som Kim, en annen av Lady Avas tjenere, har med seg når hun drar på et av sine regelmessige besøk til Manneret for å bli eksperimentert med. 5) Mannerets død er iscenesatt i *Villa Bleues* teater med Manneret selv i hovedrollen. 6) Parallelt med mordgåtene på Manneret verserer flere varianter av dramaet mellom Johnson og Lorraine: hun har vraket sin forlovede Marchand, som tar livet av seg i fortvilelse etter en av Avas sammenkomster, og hun kaster seg inn i et stormfullt forhold til Johnson. Eller: Lorraine, som får høre om forlovedens selvmord pga uheldige forretninger, kaster seg ut i fordervelsen og havner i Johnsons klør.

Tradisjonelt sett vil detektivfortellingen, sammensatt av elementer fra de ovennevnte genrer, helst dreie seg om etterforskningen og oppklaringen av et mord, arrestasjonen av morderen, hans motiv, anledning og metode, ispedd noen erotiske høydepunkter. Fortellingen i *La maison* arter seg som en rekke rekonstruksjonsforsøk, noe som innebærer en utvikling av selvmotsigende og sirkulære intriger i konkurranse med hverandre. De utspilles stykkevis og delt, på tvers av og på tross av hverandre, i kombinasjon med hverandre, og i hverandre i form av ulike representasjonsformer. Ingen av intrigene kan sies å være den ”originale” som ligger til grunn og besitter virkelighetsnivået, og som dermed skulle definere de andre som fiksjon.

I begynnelsen dannes fiksjonsuniverset gradvis, og det utkrystalliseres to ”forløpstråder”, hvor den ene utspilles inne i *Villa Bleue*, og den andre ute i Hong Kongs gater. Den delen av fiksjonsuniverset som viser seg å foregå innendørs på en tilstelning hos Lady Ava, dreier seg også om at fortelleren hører på – og gjenforteller – historiene til en anmassende gjest – *le gros homme*, som ”sludrer” i vei om sine opplevelser fra Hong Kong. Begynnelsen av *La maison* er ”innholdsløs” i den forstand at det ikke ser ut til å *hende* mye verken i Lady Avas sammenkomst eller utendørs. Det stedet hvor det i første omgang bygger opp til et mangfold av potensielle intriger er derimot i *Le gros homme*’s ”klassiske smuglerhistorie”. I denne fortellingen som jo er en fiksjon, finner vi smakebiter på de intrigene som i sin tur invaderer fiksjonsuniversets virkelighetsnivå. Den tykke mannen skal til å forsyne seg med et glass champagne:

Mais, sans y prendre garde, l'homme continue à parler. Il raconte une histoire classique de traite des mineurs, dont le début manquant devient vite facile à situer dans ses grandes lignes: une jeune fille achetée vierge à un intermédiaire cantonais, et revendue ensuite trois fois plus cher, en bon état mais après plusieurs mois d'usage, à un Américain fraîchement débarqué qui s'était installé dans les Nouveaux Territoires, sous le prétexte officiel d'y étudier les possibilités de culture des ... (deux ou trois mots inaudibles). Il récoltait en réalité du chanvre indien et du pavot blanc, mais en quantités raisonnables, et qui rassurait la police anglaise. C'était un agent communiste qui dissimulait son activité véritable sous celle, plus anodine, de la fabrication et du trafic de diverses drogues, sur une très petite échelle, suffisante surtout pour alimenter sa consommation domestique et celle de ses amis. Il parlait le cantonais et le mandarin, et fréquentait naturellement la Villa Bleue, où Lady Ava organisait des spectacles spéciaux pour quelques intimes. Une fois la police est arrivée chez elle au milieu d'une réunion, mais une réunion parfaitement ordinaire, montée sans doute comme paravent, avec une fausse dénonciation prévenant la brigade des mœurs. [...] trois messieurs attardés au buffet où l'un d'eux se fait servir une coup de champagne. Le garçon en petite veste blanche qui était en train de considérer le sol à ses pieds, ramène les yeux sur son plateau d'argent, qu'il redresse pour le présenter à l'horizontale, en disant : « Voilà, monsieur ». Le gros homme au teint rouge détourne le visage vers lui, apercevant alors sa propre main restée en l'air, ses phalanges grasses à demi repliées sur elles-mêmes et sa bague chinoise ; il prend la coupe, qu'il porte aussitôt à ses lèvres... (14-15)

Denne fortellingen (som paradoksalt nok gjenfortelles mens den fortelles), er en "tradisjonell historie" i resyméform som bærer i seg kimen til flere mulige gode intriger av populærrealistisk merke: slavehandelplot, narkotikaplot, spionplot. Hovedpersonen her er en viss Johnson, som nettopp har ankommet Hong Kong fra koloniene. Selve overgangen mellom gjenfortellingen av fortellingen, og virkelighetsnivået, glir over i hverandre, slik at det er problematisk å avgjøre om de to nivåene "egentlig" er det samme, eller om det dreier seg om atskilte nivåer. På den ene siden har vi en påfallende sammenheng, siden fortellingen i fortellingen fortsetter over i virkelighetsnivået: vi havner tilbake til *le gros homme*, som endelig får forsynt seg. Og det skjer også en overgang fra fortidsformen i fortellingen i fortellingen til presens i virkelighetsnivået. Dette understreker og forsterker inntrykket av at fortellingen i fortellingen har blitt aktualisert på virkelighetsnivået og at det foregår "her og nå". På den annen side skapes et skille mellom nivåene: fortelleren gjenforteller *en* tradisjonell historie om en M. Johnson som frekventerer Lady Avas bordell, der politiet *en* kveld gjorde sin inntreden. Det som skjedde "en eller annen gang" må dermed ikke nødvendigvis forstås som "denne kvelden", dvs. *denne* aktuelle konteksten hos Lady Ava, der fortelleren er til stede og hører på historier. Kronologi og logikk får seg dermed en

kraftig knekk: hendelsene, slik de oppfattes som en kjede der det ene kommer etter det andre, utspilles her på tvers av nivåer. Fortellingen i fortellingen kan oppfattes som et slags konstruert tilbakeblikk, og altså ikke som forsøket på å skape en illusjon om en ”reell” fortid, tvert i mot. Kvelden er dermed åpen for mangt et innhold, og man ser at den konstrueres i øyeblikket av fiktive størrelser. Fortelleren har dessuten blitt deltaker i den historien som han gjenforteller!

Denne handlingsmettede ”fortellingen i fortellingen” finner sitt ”motstykke” bl.a i det som foregår i illustrasjoner og på scenen i Lady Avas teater. Her åpenbarer det seg nye forviklinger i forholdet mellom virkelighetsnivået og de fiktive nivåene. En av trådene som vikles ut dreier seg om forholdet mellom Lorraine og Johnson. Handlingen som utspilles mellom dem foregår tvetydig på enten et sceneplan eller virkelighetsplan – på utallige måter, og leseren settes fullstendig i villrede mht hva slags ontologisk status fragmentene av scener og episoder har. Fortelleren overværer, f.eks, i salongen, Ava som formaner Lorraine å danse en dans til med Johnson.

Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir ; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson. C'est en effet sa haute silhouette sombre que désigne Lady Ava du regard, lorsqu'elle ajoute: "Maintenant, vous allez danser encore une fois avec lui." La jeune femme au teint rose de poupée se tourne alors elle aussi, mais comme à regret, ou avec une sorte d'appréhension, vers le personnage en smoking noir, qui, un peu en retrait, de profil, regarde toujours vers les rideaux fermés, comme s'il attendait – mais sans y attacher beaucoup d'importance – que quelqu'un surgisse tout à coup de l'invisible fenêtre. (23)

Scène kan henseile på en teaterscene like gjerne som en scene som utspilles i virkeligheten, og det skjer ytterligere fiksjonalisering av denne scenen idet den neste åpenbares:

Tout à coup le décor change. Lorsque les lourds rideaux fermés, glissant avec lenteur sur leurs tringles, s'écartent pour le tableau suivant, la scène du petit théâtre représente une sorte de clairière dans la forêt, où les familiers de la Villa Bleue reconnaissent aussitôt la disposition générale du divertissement qui a pour titre: "L'appât". (23)

Tablået representerer Kito som offer for en hund, som kommanderes av en mann. Leseren ledes ”på etterskudd” til å tolke scenen med Lorraine og Ava som en forestilling, der et scenario er byttet ut med et annet, men uten at de hører sammen i noen åpenbar forstand. ”Tout à coup le décor change” kan også forstås som en metakommentar. *Décor* betyr kulisser og refererer som sådan til en fiktiv kontekst. Men det betyr også ramme(n) rundt,

omgivelsene, og *La maison* er jo i sin helhet konstruert ved brå skift mellom ulike ”settinger” i nivåer, fliker av intrigene – dvs. *rammebrudd*. (I en viss betydning). Teksten kan sies å selv kommentere den måten den er satt sammen på, som oppstykket, eller med plutselige skift. Og leseren kan assosiere sin egen leseprosess med det som her foregår i teateret som brå ”sceneskift”: som overraskende eller overrumplende overganger uten forvarsel eller logisk sammenheng.

På den annen side fiksjonaliseres også hele settingen i salongen i en gatefeiers betraktning av en illustrasjon. Dette skaper små og store selvmotsigelser i konteksten og hendelsesforløpet. En bit av ”dramaet” i salongen, som var delvis fiksjonalisert, eller kan oppfattes som sådan, er nå fullstendig fiksjonalisert av en flik av forløpet som foregår ute. Vi finner igjen de samme karakterene, men tilstanden er nå preget av flere dramatiske hendelser – polititet stormer inn, og et eller annet mystisk utspilles mellom Lady Ava, Loraine og Johnson:

Sous une inscription horizontale en grands idéogrammes aux formes carrées, qui occupe tout le haut de la page, le dessin – de facture grossière – représente un vaste salon à l’européenne dont les boiseries très décorées de glaces et de stuc doivent vraisemblablement donner l’idée du luxe; quelques hommes en tenues sombres ou en spencers de teintes crème ou ivoire sont debout, ici et là, causant par petits groupes; au second plan, vers la gauche, derrière un buffet garni d’une nappe retombant [...] un garçon en veste blanche est en train de servir une coupe de champagne [...] pour un gros personnage à l’air important qui, le bras déjà tendue pour saisir son verre, parle à un autre invité beaucoup plus grand que lui, ce qui l’oblige à lever la tête; tout au fond, mais dans un espace dégagé qui permet de les remarquer au premier coup d’oeil – d’autant plus qu’il s’agit du centre de l’image –, une grande porte vient de s’ouvrir à deux battants pour livrer passage à trois militaires en tenue de campagne [...] qui, serrant chacun une mitraillette à hauteur de la hanche, immobiles et prêts à tirer, braquent leurs armes dans trois directions divergentes couvrant l’ensemble de la salle. Mais quelques personnes seulement ont remarqué leur irruption, dans le brouhaha de la réception mondaine, une femme en robe longue, directement sous la menace d’un des canons, et trois ou quatre hommes situés à proximité immédiate; un mouvement de recul affecte leurs têtes et leur bustes, tandis que les bras sont figés au milieu de gestes instinctifs de défense, ou de surpris, ou de peur. Dans tout le reste du salon, les intrigues locales continuent encore leur train, comme si de rien n’était. Au premier plan par exemple, sur la droite, deux femmes assez proches l’une de l’autre et visiblement liées par quelque affaire momentanée, bien qu’elles ne semblent pas en conversation, n’ont encore rien vu et poursuivent la scène commencée sans se soucier de ce qui se passe à dix mètres d’elles. La plus âgée des deux, assise sur un canapé de velours rouge – ou plutôt de velours jaune – observe en souriant la plus jeune, debout devant

elle, mais tournée de profil dans une autre direction: vers l'homme de haute taille qui écoutait tout à l'heure d'une oreille distraite le buveur de champagne, près du buffet, et qui, seul à présent, se tient à l'écart de la foule en face d'une fenêtre aux rideaux fermés. La jeune femme, au bout de quelques instants, regarde à nouveau vers la dame assise; son visage, de face, apparaît grave, exalté, soudain résolu; elle fait un pas vers le canapé rouge et, très lentement, relevant un peu le bas de sa robe d'un geste souple et gracieux du bras gauche, elle met un genou en terre devant Lady Ava, qui avec beaucoup de naturel, sans s'émouvoir, sans cesser de sourire, tend une main souveraine, ou condescendante, vers la fille agenouillée; et celle-ci, saisissant avec douceur le bout des doigts aux ongles laqués, se penche pour y poser ses lèvres. La nuque courbée, entre les boucles blondes [...]

Mais la jeune femme se redresse aussitôt d'un mouvement vif et, debout, détournée, marche avec bravoure vers Johnson. Ensuite les choses vont tout d'un coup très vite: les quelques phrases convenues qu'ils échangent tous les deux, l'homme qui s'incline en un salut cérémonieux devant son interlocutrice dont les yeux demeurent baissés avec modestie, ... (26-28)

Ironisk nok skjer det en *libération* i denne illustrasjonen, "dans le brouhaha" indikerer at dette ikke lenger dreier seg om en illustrasjon. Den begynner snarere å leve sitt eget liv ved å erobre virkelighetsnivået - men ikke uten at allusjonen til scene/teater også er til stede. I denne varianten av en tvetydig/virkelig "salongscene" gjenkjenner man en rekke beskrivelser av scener og handlinger. Men vi finner også noe annet, og *nytt* som må settes sammen med det som har gått forut. Beskrivelsen har en viktig funksjon i *La maison* i det den brukes for å skape selvmotsigelser og uoverensstemmelser i forløpet. Tradisjonelt så man beskrivelsen, på linje med metaforen, som "... et dekorativt uttrykksmiddel", noe som pynter opp og tilleggsforklarer, men som ikke er nødvendig for fortellingens fremdrift; tvert i mot så er beskrivelsen "statisk", det er derfor mulig å "hoppe over" den". (Holter 1990:30) I *La maison* settes beskrivelsen, med likhetsprinsippet som rettesnor, i tekstproduksjonens tjeneste – kjennetegnet hos Robbe-Grillet ved at den "... gjentas med store eller ørsmå tekstvariasjoner fra romanens første til siste side", for slik å skape ekkovirkninger teksten igjennom. (Holter 1990:30)

Leseren kjenner igjen konteksten, som han bare forsøksvis kan ta for å være representasjonen av den samme kvelden som i tidligere beskrivelser av miljøet: *le gros homme* som drikker champagne, konversasjonen i grupper, parene som danser, politiet som gjør sin inntreden. Effekten av politiets inntreden forandres stadig: fra å ikke å gjøre noe inntrykk på gjestene i "fortellingen i fortellingen" får den en litt større virkning på noen av gjestene her. Nå kan man si at en slik inntreden normalt sett ville vært en viktig *handling*, men her har de ingen funksjon, dvs ingen arresteres, og deres betydning reduseres til

beskrivelsen av en "tilstedeværelse". Til gjengjeld presiseres "øvrighetens" fremtoning og bekleddning, som varierer sterkt: enten er de militæruniformer, eller i politiuniformer, og/eller i ulike farger og formasjoner. Andre uoverensstemmelser finnes også: her er *le gros homme* i ferd med å forsyne seg med et glass champagne mens han i tidligere beskrivelser har satt fra seg sitt tomme glass når politiet kommer inn (22). I sitatet av historien i historien var han også i ferd med å ta glasset, og der har vi også til gjengjeld en utførlig beskrivelse av kelneren som tar opp en ampulle som er utelatt her. Og hva gjør plutselig Johnson med *le gros homme* – var det ikke fortelleren som lyttet til alle historiene hans sist? Johnson har tatt fortellerens plass som tilhører ved den tykke mannens side, mens fortelleren nå er ekstradiegetisk. Handlingene som utspilles mellom Ava og Loraine i illustrasjonen dreier seg ikke lenger åpenbart bare om å by opp til dans, hvilket det gjorde, som vi så, i sitatet ovenfor. Men hvilke vektige ord uttales mellom dem? Og hva slags tilsynelatende voldsom dramatik utspilles nå mellom Loraine og Johnson, enten det nå er del i en teaterforestilling, en illustrasjon eller "i virkeligheten"? Og der ting nå skjer i rask rekkefølge, er tablået på scenen med Kito og mannen med hunden fullstendig utelatt. Var dette kanskje en annen kveld? (Teksten sier det jo selv "Ça droit être un autre soir") Det oppstår en følelse av stagnasjon idet vi presenteres for noe som tilsynelatende er en *gjentakelse* av den *samme* konteksten, men samtidig skjer det en "tidløs utvikling" idet konteksten nå er krydret med nye hendelser fra dramaet mellom Ava, Loraine og Johnson. Dette bryter definitivt med detektiv/thrillergenrens eller pasjonsdramaets krav om forløpets fremdrift og tiltykning av spenningsmomenter. Vi sitter i stedet igjen med terpingen på "uviktige" hendelser, og der "viktige" hendelser mister all funksjon eller skyves i bakgrunnen for detaljene. Det er heller ikke mulig å sette handlingsbrokkene nøyaktig sammen i en logisk og kronologisk rekkefølge, enten som "denne kvelden" eller en annen kveld som ligner. Disse "sammen-varierende" kontekstene kombineres hele tiden med nye hendelser som mangler kronologisk og logisk sammenheng. Dessuten er variasjonene skapt som ulike speilinger mellom nivåer, og vi kan ikke vite om det dreier seg om en teaterforestilling som speiles av virkelighetsnivået, og forkludrer sistnevnte, eller omvendt. Og scenene kan leses som tvetydig fiktive og virkelige – så problemet er hvorvidt dette er noe fiktivt som speiler virkeligheten, eller noe virkelig som speiler det fiktive. Dermed kan man ikke vite om de ulike scenene med Ava og Loraine, Johnson og *le gros homme* skal settes sammen til *ett* forløp på enten et fiktivt eller virkelig nivå. Det hjelper leseren lite å spørre seg om dette virkelig dreier seg om fremstillingen av den samme kvelden, eller om det bare er forfatteren/fortelleren som "foretrekker" eller finner på en annen variant – eller om det rett

og slett er uttrykk for at vi har å gjøre med en annen forteller som opplevde tingene annerledes. Naturlige – ”realistiske” forklaringer på problemet finner man ikke.

Det det snarere ser ut til å dreie seg om, er forløpets utviklingsmuligheter som *mise en abyme* og *capture* åpner for: i en ny variasjon å kombinere nye og gamle hendelser på tvers av nivåer, som er skapt uavhengig av hverandre i en tradisjonell forstand, men gjennom ulike innrammingsteknikker. Det blir uvesentlig hvilket nivå noe ”egentlig” tilhører, nivåer som i seg selv ikke har noen stabilitet. Hvert bilde eller hver scene som skapes, består på sitt eget nivå, og kombinerer nytt og gammelt på tvers av andre bilder. Den ene scenen er et ufullstendig *bilde av* den andre, og samtidig en utvikling. Den ene representasjonen kan oppfattes som en rekontekstualisering og en rekonstruksjon av den første, som innebærer både en gjentakelse, variasjon, selvmotsigelse og utvikling – samtidig. Vi får en kontinuerlig fokus på konstruksjonen av det fiktive, på selv de minste detaljer av teksten.

Og hva angår illustrasjonens kontekst, så er det uklart hvilken sammenheng gatefeierens betraktning skulle ha med salongscenen, dvs er det en slags foregripelse som skjer *før* ”den kvelden” har begynt? Tradisjonelt fungerer *mise en abyme* ofte som sådan. I *Hamlet* foregripes mordet på onkelen i form av et ”skuespill i skuespillet”. Eller kan representasjonen av gatefeieren være et slags tilbakeblikk, dagen etter der han står og betrakter restene?

Utviklingen av ”den kvelden” gis oss i disse første rekonstruksjonene i form av frittstående *snapshots* fra forholdet mellom Ava og Loraine og Johnson i ulike dramatiske positurer. Fortelleren skal rekonstruere ”den kvelden” hos Lady Ava, et forholdsvis kortvarig tidsrom hvor det utspant seg noen begivenheter, og hvor det i tillegg ble spilt flere forestillinger. De sistnevnte ville, teoretisk sett, ha sine egne ”tidskoordinater” eller tidsforløp, for det første i forhold til virkelighetsnivåets tidsplan: forestillingen begynte, i følge fortelleren, kl 23 ”som vanlig” (eller kl. 23.10 og andre varianter). Og hva skjer på virkelighetsplanet rundt kl. 23, dvs. innenfor forestillingens kontekst? Og for det andre, i forhold til forestillingens eget historieplan: hva slags tidsforløp er det her som skal representeres? Dreier dramaet mellom Ava, Johnson og Loraine om dager, uker, eller kanskje år? Tablåene med Kito er kanskje mer åpenbart ”numre” som ikke dreier seg om handlinger og hendelser som går over lang tid.

Men virkelighetsnivået er ”stabil” i den forstand at fortelleren fastholder enkelte påstander som fungerer som ”fyrlykter” for leseren som prøver å orientere seg i teksten. Det dreier seg om at Johnson nettopp har ankommet kolonien, og at han og Loraine skal presenteres for hverandre ”denne kvelden” hos Lady Ava, eller at Ava har funnet Johnson som en mulig kunde til henne. På den annen side ”avhjelpes” leseren like godt i det ”teaterforestillingen” kulminerer i Avas resymé i den tredje rekonstruksjonen:

Lady Ava, assise solitaire sur son canapé aux couleurs indefinies, a pris tout à coup une figure fatiguée, fanée, lasse de lutter pour maintenir une apparence qui ne trompe plus personne, sachant trop bien à l’avance tout ce qui va arriver: La rupture brutale du mariage de Lauren, le suicide de son fiancé près du bosquet de ravenalas, la découverte par la police du petit laboratoire à héroïne, la liaison vénale et passionné entre sir Ralph et Lauren, celle-ci exigeant de rester une simple pensionnaire de la Villa Bleue et n’acceptant de le rencontrer que dans une des chambres du deuxième étage, réservées à ce commerce, où elle s’est livrée à lui pour la première fois, et lui ne trouvant d’abord qu’une sorte de plaisir supplémentaire à cette situation et s’ingéniant à payer de plus en plus cher des services de plus en plus exorbitants, et elle se prêtant à tout avec exaltation, mais ne manquant jamais de réclamer ensuite les sommes dues, conformément à leurs accords et selon les barèmes en usage dans la maison, tenant ainsi en chaque occasion son état de prostituée, bien qu’elle refuse en même temps – toujours d’ailleurs selon les mêmes accords – toutes les autres propositions transmises pour la forme par Lady Ava, sur l’album de qui elle continue néanmoins de figurer comme une des filles à la disposition de n’importe quel riche client, Sir Ralph, loin de s’en plaindre, appréciant là aussi en connaisseur quelque chose d’humiliant pour sa maîtresse, d’excessif et cruel. Mais voilà qu’il lui demande de renoncer encore à cela, abandonner cette situation qui n’est qu’une prétexte, de tout quitter pour partir avec lui. Il doit retourner à Macao pour ses affaires et ne peut plus se passer de la voir, même un seul jour, ne fût-ce que dans les salles de réception de la Villa Bleue, au hasard ses bals, ou sur la scène du petit théâtre où elle continue de tenir le rôle de l’héroïne dans cette pièce de Jonestone intitulée: ”Assassinat d’Edouard Manneret”, et de jouer dans quelques autres drames, saynètes ou tableaux vivants. Il veut donc l’emmener à Macao, l’installer chez lui, dans sa propre demeure. Mais elle refuse, naturellement, comme il s’y attendait sans doute: ”Quelle raison aurais-je de partir?”[...]

Alors il lui propose de l’argent, beaucoup d’argent. Avec un sourire elle demande combien. Il lui donnera ce qu’elle voudra. ”Très bien”, dit-elle, et elle fixe aussitôt le chiffre, avec la tranquille assurance de celle qui aurait depuis longtemps fait le calcul de ce que valait cette acceptation. Et, pour que le marché soit valable, il lui faut encore que le prix soit payé dans la nuit même, avant le lever du jour. C’est une somme considérable, beaucoup plus élevée que ce qu’il peut réunir en aussi peu de temps. Johnson néanmoins ne proteste pas. (60-63)

Her komprimeres de løsrevne scenefragmentene til en kortfattet fortelling der det "essensielle" er med. Fortellerens notoriske forkjærlighet for "uvesentlige detaljer" legges her til side for "kjernehandlinger". Teksten spiller på forskjellene mellom en til tider overdrevent scenisk representasjonsform, og resymeets evne til å komprimere all den tid som har gått på et historieplan, til et sammendrag. I motsetning til teaterscener og illustrasjoner får Avas resymé også med en "vending" i en kronologisk og logisk sammenheng. Men også hennes fremstilling blir mer og mer detaljert, og glir over på et virkelighetsplan. Johnson må skaffe en betydelig sum penger før soloppgang for å få lokket med seg Lorraine til utlandet. Etter Avas resymé sitter leseren med det inntrykk at forholdets spede begynnelse har nådd stormfulle høyder etter å ha utviklet seg over et lengre tidsrom (hun forlangte stadig mer...), og leseren vil anta at utviklingen av forholdet innebærer "mange kvelder" som er representert på de få timene det tar å spille en forestilling. Men de tidsperspektivene Avas resymé forespeiler leseren, ser dermed ut til invadere virkelighetsnivået som dreier seg om "den kvelden" der det ulykkelige paret møtes, og knapt har kommet i gang med forholdet, og som fortelleren skal rekonstruere. (Teksten fremhever i alle fall selv at Johnson og Lorraine skal presenteres for hverandre denne kvelden hos Lady Ava). Man ser at en del av forløpet speiler en helt annen del: den spede begynnelsen speiler høydepunktene fra et lengre forløp, som i sin tur invaderer virkelighetsnivået og gjør at tiden forskyves. Det er ikke til å unngå at "den kvelden" blir svært så innholdsrik, samtidig som dramaet (på virkelighetsnivået) knapt har begynt. Pasjonsdramaet parodieres som et konsentrat eller en essens der all vesentlig handling skjer på én gang.

Denne, og de senere rekonstruksjonene kjennetegnes slik av at de både begynner på nytt med begynnelsen, og samtidig er en fortsettelse. Historien som sådan skjer "i" seg selv, og tidskategoriene kommer oppi og om hverandre, og der "hvor mye tid som går" relativiseres fullstendig mellom nivåene. Leseren innser at det dreier seg om en "samtidighetens modell": hendelsene har sin aktualitet i den konteksten de konstrueres, oppstår, leses, i.

La maison spiller på at representasjon av tid bare er den fortalte eller fremstilte tiden – og altså noe fiktivt. Selv om Ava sier at alle vet hvordan det går, er det helt klart at historien er ugjenkjennelig i sin oppstykkethet. At leseren settes ute av stand til å sette begivenhetene i den ene scenen sammen med de andre nøyaktig, enn si hvilket nivå noe skjer på, gjør at rekonstruksjon bare kan skje etter en slags "sannsynlighetsmodell". Leseren kan ikke *skrive historien om* slik den "egentlig" skal være. Derimot gis ulike hint i form av metakommentarer for hvordan fiksjonen er skapt: "*les intrigues locales, une affaire momentanée...*" indikerer at forløpet oppstår "lokalt", i øyeblikket, og uten tanke på normal

forløpsstruktur. Teksten alluderer også selv til sin oppstykkethet og mangel på sammenheng: ”la coupe de cristal qui choit sur le sol de marbre et se brise en menus morceaux, étincelants...”. *La maison* er full av ordspill, og leseren advares ved et slikt i ”à ce moment” (22) som kan leses som et spill med ”ce mot ment”, dvs at teksten lyver, at det som skrives er funnet opp for anledningen og like gjerne kunne vært annerledes⁴.

Autorepresentasjonens prinsipper stilles ut, men skjuler et ellers svært så forutsigbart forløp for leseren. Parodiens sabotasje av tradisjonelle narrative kategorier gjør de ellers lettleste genrene nærmest uleselig, men er også en kontinuerlig oppvisning i å vise selve måten fortellingen komponeres på, og samtidig en fornyelse av tradisjonen. Spillet og leken med elementene er en viktig effekt av parodien i *La maison*, og har en åpenbar verdi i seg selv.

For Johnsons del bærer det dermed ut i Hong Kongs gater på jakt etter penger, og politiet på jakt etter Johnson, der sistnevnte har oppnådd status som mistenkt for mordet på Manneret. Et høydepunkt hva angår *invraisemblance* skjer der Ava og Manneret konspirerer overfor Johnson på tvers av nivåer: Ava befinner seg på scenen midt i en forestilling. Avdøde Manneret, på sin side, gnir seg i hendene, og lurar på om han skal ringe Ava. Han har nemlig blitt oppsøkt av både Kim og Johnson etter kveldens slutt, der Johnson ba om penger. Samtidig sitter Johnson plassert i salen blant publikum, og følger ikke med ... Slik ”konspirerer” teksten også mot leseren, som kan sammenlignes med Johnson – den intetanende og uoppmerksomme tilskuer.

Splittelse av og krig mellom intriger. Sirkularitet

Forholdet mellom Lorraine og Johnson er ikke det eneste dramaet som utspilles vekselvis på scenen og i virkeligheten hos Lady Ava ”den kvelden”, noe som er en viktig årsak til at hun slett ikke vet hva som kommer til å hende. En flik av en intrige kan som i eksemplet over med Johnson og Lorraine, utvikles på tvers av, (eller i form av tvetydiggjorte) nivåer og i motsetning til seg selv, dvs. full av selvmotsigelser. Men i tillegg til denne skapes også andre forløpstråder eller intrigetråder. Disse utspilles på sin side også på tvers av nivåer og i motsetning til seg selv. Og det som kjennetegner *La maison* er at intrigene flettes sammen,

⁴ Ordspillet kommenteres av Paul Jacopin i diskusjonen av Raillons innlegg i *Cericy* (nr *IRoman/Cinéma*. 10/18 1977)

som sandalremmene som knyttes på kryss og tvers, dvs. *forbindes*, men som også løsner, dvs. kan oppfattes som ulike forløp som utgjør hver sin tråd.

Slik skapes bruddstykker av selvmotsigende intriger på kryss og tvers i hverandre. Dette spillet mellom intriger dannes som en effekt av mise en abyme. Ricardou påpeker at "... *toute mise en abyme contredit le fonctionnement global du texte qui le contient*. Le texte tend-il vers *l'unité* en proposant un récit unique ou un groupe de récits unitaires hiérarchisés sous l'un d'eux, et la mise en abyme opère à contre-courant." (Ricardou 1973:73) *La mise en abyme* "bekjemper" enhver enhet i fortellingen for i stedet å splitte den i stadig nye retninger. *Mise en abyme* sørger alltid for en deling (*dédoublement*) og skaper et vell av likheter som gjør at det ikke lenger dreier seg om den *samme récit*, men et mangfold.

Organiseringen av fortellingens metonymiske struktur ødelegges: "... *la mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques*."

(Ricardou 1973: 73) Måten *mise en abyme* splitter forløpet i ulike deler som speiler hverandre, er også knyttet til det Ricardou kaller *récits concurrents*. Dette innebærer at et forløp hele tiden vil prøve å kapre plass i teksten på bekostning av de andre.

Det oppstår altså motsetninger innenfor det leseren kan oppfatte som den samme intrigen – eller like gjerne oppfatte som motsetninger mellom ulike intriger som speiler hverandre. Allerede fra de første sidene i *La maison* blandes to forløpstråder sammen: det som foregår ute, med piken som er ute og går, og det som skjer inne i salongen. Leserens settes øyeblikkelig i villrede om hvordan disse trådene henger sammen, og om de overhodet er knyttet sammen eller ikke. Er det tilfelle at det ene speiler den andre, eller dreier det seg om den samme historien? Det som foregår utendørs kan "hypotetisk" sees som et "sub-plot" som på den ene eller andre måten er knyttet til det som foregår inne, enten tematisk eller strukturelt, og der leseren forventer at sammenhengen skal åpenbares etter hvert. Dramaet mellom Johnson, Lorraine og Ava som foregår for fullt, avbrytes av at en av tjenerne til Ava, på sin side, har sin egen dramatiske entré i salongen. I denne scenen skjer det en snedig overgang til det som foregår ute, der gatefeieren står og feier:

la servante eurasienne qui fait son entrée en écartant la portière de velours, s'arrête à quelque pas d'eux et reste à les observer en silence, sans que les traits de son visage, aussi immobiles que ceux d'un mannequin de cire, trahissent quelque sentiment que ce soit, la coupe de cristal qui choit sur le sol de marbre et se brise en menus morceaux, étincelants, la jeune femme aux cheveux blonds qui reste à les contempler d'un regard vide, la servante eurasienne qui s'avance comme une somnambule au milieu des débris, toujours devancée par le chien noir tirant sur sa laisse, les fines chaussures dorées qui s'éloignent le long des boutiques aux commerces suspects, le balai

de riz, qui, achevant sa trajectoire courbe, pousse la couverture illustrée du magazine jusqu'au caniveau, dont l'eau boueuse entraîne l'image de couleur en tournoyant avec lenteur dans le soleil. (28)

Man ser at bruddet mellom inne og ute skjer i den setningen der de to miljøene blandes: "... la servante eurasiennne qui s'avance comme une somnambule au milieu des débris, toujours devancée par le chien noir, ... ". Første del av setningen er naturlig å tolke som at hun går gjennom glasskårene, mens siste del undergraver dette ved å si at hun går med hunden – og videre åpenbart befinner seg ute. *Débris* betyr skår så vel som rester eller avfall og henspiller både på det knuste glasset og søpla i gatene. Overgangen gis, (i kraft av å være et språklig grep), som en forbindelse eller glidende overgang i selve "leseflyten" mellom det som foregår inne i salongen og det som skjer ute. Samtidig skaper overgangen et skille mellom to intrigetræder, dvs. innholdsmessig: tjeneren (hvis det da dreier seg om den samme) "forlater" salongen og innblanding i dramaet der for i stedet å følge sin egen forløpstråd. Det skjer også en fiksjonalisering – speiling – av det som foregår i salongen ved at gatefeieren feier det som viser seg å være en *illustrasjon* av salongen ned i rennesteinen. Innemiljøet representeres i illustrasjonen som befinner seg ute, men en del av utemiljøet utspilles også "inne i" illustrasjonen, fordi den også inneholdt beskrivelsen av tjeneren som var plassert i dramatisk posisjon i salongen i *Villa Bleue*. Her skjer både en *capture* fordi salongscenen blir til en illustrasjon, men også en *libération* fordi tjeneren, som på tvetydig vis var en del av salongscenen som fiksjoniseres, plutselig befinner seg på virkelighetsnivået. Man ser hvordan *mise en abyme* i kombinasjon med grep som *capture* og *libération* både splitter forløpet opp i biter "inni" og "utenfor" seg selv, men også skaper en konkurranse om hvilke forløpstræder som skal være i aksjon.

Leseren kan spørre seg om det som skjer ute finner sted samtidig med, før eller etter, det som foregår inne, og om det ene er fiktivt og det andre virkelig, eller omvendt – eller man kan snarere spørre seg om det overhodet gir mening å spørre om dette.

Spillet mellom intrigetræder som løper i hverandre "innenfor" og "utenfor" foregår også på scenen. Manneret sitter på scenen og skriver en bit av virkelighetsnivået – tjenestepiken – inn i sitt eget skuespill, slik at det skapes en fiksjonalisering i fiksjonens eget fiktive univers:

L'acteur qui tient le rôle de Manneret est assis dans son fauteuil, à sa table de travail. Il écrit. Il écrit que la servante eurasiennne traverse alors le cercle sans rien voir, faisant craquer les éclats de verre étincelants sous ses fins chaussures, dans le silence, tous les regards s'étant aussitôt tournés vers elle et la suivant comme fascinés, et elle se dirigeant de son pas d'un somnambule

vers Lauren, et s'arrêtant devant la jeune femme prise d'épouvante, et restant à la dévisager sans indulgence pendant un temps très long, trop long [...] (48)

Dramaet mellom Lorraine og Johnson er her fiksjonalisert på en ny måte, nemlig som teater, og forbindes med, så vel som infiltreres og avbrytes av tjenestepikens forløpstråd i det Manneret paradoksalt nok skriver henne inn i teksten fra sin posisjon som skuespiller – hvor han ser ut til å ha en rolle som forfatter.

Johnsons og Lorraines historie ligger som sagt i konkurranse med Kims i den forstand at de ulike historiene har en tendens til å skyve hverandre ut over sidelinjen, men også knyttes sammen. Samtidig skapes det brudd, eller en merkverdig ”etterhverandrehet”: under en forestilling med Kim og Kito (33), kiles det inn en ”torturscene” med Lorraine og Johnson som fortelleren fantaserer opp, inspirert av den tykke mannens sludring ved siden av seg:

”Chez les antiquaires, dit le gros homme à teint rouge, on trouve toujours de ces objets du siècle dernier, que la morale occidentale estime monstrueux”. Il doit ensuite décrire, à titre d'exemple, un des objets en question, mais c'est à voix trop basse, chuchotée, tandis qu'il approche sa bouche tout contre l'oreille ... (33)

Dette hviskende snakket om torturinstrumenter og hemmelige bordeller leder forløpet vekk fra forestillingen med Kim og Kito til dramaet mellom Johnson og Lorraine. Det viser seg at det var Johnson som var den tykke mannens tilhører, og de befinner seg blant publikum. De skilles, og Johnson konverserer Lorraine. Men også publikumskonteksten fiksjonaliseres ved at det nå tvetydig like mye dreier seg om teater: ”Le *dialogue* entre eux est rapide, un peu distant, *réduit à l'essentiel*”. ”Dans la *scène suivante*, ils sont en train de gravir l'immense escalier d'apparat...” (34) (mine uthevinger).

Disse scenene hører åpenbart ikke sammen med forestillingen om Kim og Kito. De er fortrengt for anledningen; den ene forestillingen har fordrevet den andre ned fra scenen.

”Forestillingen” med Johnson og Lorraine avbrytes av den tykke mannens prat igjen, og vi fortsetter med Kim og Kito. Kampen som utkjempes mellom disse to forestillingene ser ut til å skape en falsk form for samtidighet i når og hvor de utspilles, dvs. en nærhet i tid og rom, eller kontinuitet, nemlig på scenen, like mye som disse skiftene og overgangene skaper en ”etterhverandrehet” som verken er logisk eller kronologisk.

Fra å være noe som løper om, i og samtidig med hverandre, tilspisses intrigene i et felles høydepunkt der alle for det første har som utfall mordet på Manneret, men for det andre også

flere, om ikke alle, de andre karakterenes død. *La maison* fremstår i så måte som en overdimensjonert utgave av en thriller der det aldri kan bli nok mord. Manneret er i og for seg allerede erklært død tidlig i sammenkomsten, en opplysning overlevert som sladder fra den tykke mannen: "... il se met à raconter la mort d'Edouard Manneret. "Ça, c'était un personnage!" (34) Johnson utpekes tidlig som hovedmistenkt i dette komplekse universet, men han er på ingen måte den som først "klarer" å fullføre udåden om igjen, på en stadig gjenopplivet Manneret.

En verdig konkurrent til Johnson i denne sammenheng er Kim, hvis "oppgaver" hos Lady Ava består av et sammensurium av gjøremål: hente Kito eller narkotika hos en agent eller Manneret, levere eller hente hemmelige dokumenter, eller dra til Manneret for å bli eksperimentert med etter mottakelsens slutt – alt på enten udefinerte eller motsigende tidspunkter (sent og tidlig om hverandre). Bilder fra Kims handlinger kombineres huler til bulter med hverandre, og med fliker fra andre intriger. Hennes historier begynner beskjedent i de første rekonstruksjonene, men utvikler seg etter hvert til et mareritt – ikke bare for karakteren, men også for leseren. Kim kommer til å befinne seg, når intrigene nærmer seg høydepunktene etter en lang "eksposisjon", på vei inn i et hus for å møte agenten Tchang. Navnet "Tchang" er et spill med *change* som betyr å skifte, veksle. Huset består av utallige rom, og som bokstavelig talt er et møtested for mange løse tråder av ulike forløp (som veksler seg i mellom) der Kim er involvert. Å gå fra rom til rom bringer henne fra en handlingstråd eller bit av et forløp til et annet. Dette understrekes av utallige "et maintenant" som gir hver hendelse som et isolert punkt, like mye som noe som er knyttet sammen i en (fortalt) rekke, og gir en kontinuitet i *lesningen selv*, fra den ene setningen til den andre. Er det et sted i *La maison* hvor tidskategoriene saboteres, er det her hvor Kim "vandrer" gjennom historien, og danner et nett av trådstumper som løses opp fra hverandre like mye som de bindes sammen. Ordet *fille* kan godt være et spill med *fil*, dvs en tråd der alt har fliket og floket seg til. Hun havner, ved å gå inn i et av rommene, i Mannerets klør. Han drepes av hunden, som er en fullstendig vilkårlig hendelse.

Kims "tråder" eller løst sammensatte bilder genererer igjen nye variasjoner eller omkalfatringer i de andre intrigene. Men samtidig som disse knyttes til hennes egen historie på nye måter, som nye historier, vil de også senere skille seg fra hennes historie og komme i motsetning til den. De historiene som genereres i Kims forløp, blir konkurrenter til hennes egen. Selve det å krysse eller flette hennes historie med en annen, innebærer også at denne

andre tråden utvikles på *tvers* av seg selv, eller sin "opprinnelse". De nye kombinasjonene er dermed like mye en oppløsning som en sammenknytting også her. Dette skjer med historien om Kito. I et av tekstens abrupte "maintenant elle est..." finner vi atter Kim som på sin ferd gjennom huset denne gangen er kommet for å hente Kito. Leseren gis en lengre versjon av *historien* om sistnevnte og Manneret. Som nevnt ovenfor blir Kito i denne historien drept og spist av Manneret og hans medsammensvorne, som i sin tur myrdes av en falsk politiagent. Dette mordet på Manneret stemmer definitivt ikke overens med historien om at han har blitt drept av Lady Avas hund.

Men Kitos historie er tidligere knyttet sammen med historien om Johnson og Loraine, der leseren kunne ha fått et inntrykk av at førstnevnte skal debutere på scenen i en forestilling, mens dramaet mellom Loraine og Johnson på en eller annen måte utspilles "samtidig". Kito er "åpenbart" i live mens det andre dramaet tvetydig utspilles på scenen. Men i den nye variasjonen over historien om Kito, som genereres i Kims, skapes nemlig opptakten til en ny rekonstruksjon av "den kvelden". I denne 4. rekonstruksjonen, der Loraine og Johnson atter skal møtes for første gang, er Kito godt og vel spist, og Manneret er død. Kitos død er dermed også en selvmotsigelse i teksten i forhold til pasjonsdramaet.

Historien om Kito er generert i historien om Kims marerittaktige ferd gjennom et hus som igjen selv ble generert *som* en historie fortelleren og Ava "drar i gang" sent på kveld. Den ene historien avføder her den andre. Som en følge av variasjoner av *mise en abyme*, *capture* og *libération*, skapes også små og store former for sirkularitet i teksten. Historien om Kito og Manneret leder oss som sagt *tilbake* til Johnson og begynnelsen av "den kvelden", hvor han leser om mordet på Manneret i avisen (Kito er ikke nevnt, som det står!), *før* han skal til *Villa Bleue*! Der får han høre om sin kompanjong Marchand, som har tatt livet av seg pga uheldige forretninger, og om Loraine, hans forlovede som er knust av sorg. Som en følge av sorgen begir hun seg inn i et demoraliserende forhold til Johnson. Den nye varianten av dramaet mellom Johnson og Loraine står i motsetning til Lady Avas resymé. Marchand tok, i hennes versjon, livet av seg *etter* kveldens slutt, pga hjertesorg.

Slik skapes det ulike sirkulære fortellinger; slutten leder tilbake til en ny begynnelse. Begynnelsen er den samme, og annerledes: sirkulariteten skaper en ny variant av dramaet mellom Loraine og Johnson i motsetning til de andre.

Også andre sirkelformasjoner kommer til syne, for samtidig fortsetter fortellingen om Johnson som "fremdeles" løper rundt etter et svimlende pengebeløp "etter" kveldens slutt. Fortellingen havner "bakpå" seg selv eller oppi sin egen begynnelse "på nytt". Johnson er dermed stadig mistenkt av politiet for et mord på Manneret han ennå ikke har rukket å begå, og han forbereder seg på flukt. Men han vil se Loraine en siste gang, og han forbereder seg på å dra til Avas mottakelse. På sin vei oppsøker han (en gjenoppstått) Manneret, og skyter ham i ren affekt. De hendelser og motiver man kunne tro hører sammen, havner dermed i selvmotsigelser i det de skapes av/i hverandre og slik kjemper om plass, men "målet" er det samme: mordet på Manneret.

Med denne oppvisningen av måten *mise-en-abyme* og *capture/libération* fungerer på, kan leseren orientere seg i forhold til måten intrigene konstrueres på. Men det betyr ikke at de av den grunn fremstår som noe med en enhetlig sammenheng. Derimot åpner det for at leseren kan oppdage forskjellige sammenhenger som ikke nødvendigvis er "fasttømret" eller fiksert, og som hele tiden kan varieres og byttes ut. Lady Ava fremstilles som vekselvis strålende vertinne og gammel og full av reumatisme. Hun står som et bilde på at de tradisjonelle historiene hun (og andre) forteller, underkastes en perpetuell omforming og fornyelse hva angår mulige og umulige kombinasjoner. Samtidig minnes vi på at brokkene av intriger er "gammelt nytt" og godt brukt. Den intense oppblomstringen av intriger som speiles i hverandre og kjemper om plass bryter selvsagt med leserens forventninger om en tradisjonell krimroman eller spionthriller. *La maison* er kanskje like mye et parodisk "mord" på detektivhistorien, thrilleren og andre populærrealistiske genrer, som den er en historie om utallige mord som egentlig ikke skjedde.

Sirkelstrukturen er ofte fremhevet i forbindelse med *La maison*, en struktur Bertel Pedersen fremhever som et typisk parodisk grep, og som:

Benægter den klassiske udvikling fra begyndelse til avslutning, hvor hvert enkelt element og situasjon er motiveret og indpasset i en tematisk betydningsfuldhed, dels er det en bevægelse hvorved stykket lukker sig om sig selv og dermed blottlægger og kommenterer sine egne procedurer. (Pedersen 1976: 226-27)

For Pedersen er sirkularitet noe som kjennetegner det absurde dramaet, i dette tilfellet analyserer han Ionescos *Enetime* og Becketts *Mens vi venter på Godot* og *Sluttspill*. Mens Ionesco nærmer seg farsen, plasseres *Sluttspill* innenfor en grotesk dimensjon som samtidig

problematiserer karnevalets lystige struktur: ”Dette område er ikke lenger et privilegert tilfluktssted fra alvorens herredømme” (Pedersen 1976: 231). *La maisons* omkalfatring, på sin side, av den tradisjonelle realismens konvensjoner kan i seg selv fortone seg som tidvis komisk og grotesk, der de kommer til syne i vrengebilder av mordmysteriet. Samtidig er romanen et ironisk spill eller lek med leseren som lar seg forlede inn i labyrinten av intrigetråder. Intrigenes kompleksitet reduseres på sett og vis til et ”ingenting skjer”: begynnelsen og slutten er den samme, fiksjonens fiksjonalitet – det ilusoriske, er alltid sentrum i *La maison*.

Forfatteren/Fortelleren

Forløpsstrukturen i *La maison* bryter, som vi har sett, med enhver tenkelig populærrealistisk genrekonvenjon. Men *La maison* er også et typisk metafiktivt verk der selve fortellerhandlingen kommer i fokus. Fortellerstemmen problematiseres, som forløpet, i forhold til en avdanket realisme. Vi finner en høyst tilstedeværende jegforteller i teksten, som for det første sliter i sine forsøk på å gjenfortelle ”den kvelden”, og som foretar utallige mislykkede rekonstruksjonsforsøk underveis. For det andre er hans posisjon i teksten som en stabil og selvsam identitet, et ”jeg”, noe som hele tiden går tapt for bare bruddvis/delvis å komme tilbake i tekstens løp. Jeg vil først gi en analyse av fortelleren strukturelt og deretter de tematiske aspektene.

Fortelleren er en godt motivert ”typisk” realist som skal forsøke å gjenfortelle det som skjedde den kvelden: ”Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l’ont marquée” (18). Han er her (over)tydelig i sitt forsøk på å lage en kontrakt med leseren der han *innestår* for det som skjedde den kvelden, og han skal formidle det som faktisk var de *viktigste begivenhetene*, dvs. han lover leseren en historie. Her fremstår han som vitne til begivenhetene. Dette er typiske aspekter av en realistisk diskurs som fremheves av Philippe Hamon. Han understreker viktigheten av den realistiske tekstens åpninger i så måte ”for they immediately define a horizon of realist expectation for the reader, and create as quickly as possible an effect of reality and an indication of genre: (...)” (Hamon 1991:175). Leseren skal raskt ledes til en inneforståthet om at dette dreier seg om virkeligheten – og i så måte gjelder det, for realismen, å signalisere ved ”tegn” at det er dette det dreier seg om. Den

umistenksomme og realistisk motiverte leser, på sin side, tar dette som et løfte, og forventningene vil være i tråd med kontrakten. Nå undermineres denne kontrakten i *La maison* i det øyeblikket den her kommer til syne, fordi den slett ikke kommer helt i begynnelsen av teksten – tvert i mot så har fortelleren vært gjennom en innledende rekonstruksjon av ”den kvelden” som har vist seg å være svært så usammenhengende og famlende, og leseren har knapt noen idé om hva dette foreløpig dreier seg om. Fortelleren kan både oppfattes som en latterliggjort og mislykket realistisk forfatter/forteller som her prøver å ta seg sammen for å rekonstruere et forløp, dvs komponere det, eller snarere som (temmelig) ironisk. Fortelleren kan forstås også som en forfatterskikkelse i *La maison*, med de samme oppgavene: organisere forløpet og få begivenhetene på plass. Leseren har neppe noe annet enn mistenksomhet til overs for dette utsagnet når det dukker opp et stykke ut i teksten, både med henblikk på sannhetsgehalten i det som skal fortelles, og at de viktigste begivenhetene vil bli fortalt i tråd med realismens konvensjoner.

Forfatteren/fortelleren er også tilstedeværende som ”jeg”, men ser likevel ut til å ha en intensjon om å være nøytral og i hvertfall ikke blande seg *selv* inn i fremstillingen av begivenhetene. Realismens dirskurs er også kjennetegnet av fraværet av en forfatterstemme i følge Hamon, og den vil ”move instead towards a ”transparent” writing dominated only by the transmission of information” (Hamon 1991:175). ”Idealet” er slik sett, i følge Hamon, det totale fravær av en forfatter som griper inn i og farger fremstillingen på ulike måter. Han ser snarere ut til å være et ”rasjonelt prinsipp” som sørger for en uproblematisk overføring av informasjon. Og han skal neppe fremstå under noen omstendigheter som en skikkelse som har notoriske problemer med å konstruere eller rekonstruere forløpet til et hele, eller få på plass begivenhetene der de hører hjemme. Den underliggende historien (*histoire*) er gitt, og den finner sitt konkrete uttrykk i fortellingen (*récit*). I vanlige populærrealistiske genrer tar vi for gitt at denne prosessen går knirkefritt, enten det dreier seg om dektektivhistorier, spionthrillere eller pasjonsdramaer.

Men *La maison* er nettopp kjennetegnet av en forfatter/forteller som slett ikke er ”nøytral”. Han har en tidvis påtrengende bevissthet om de problemene som oppstår når han skal konstruere eller rekonstruere hendelsene i en riktig rekkefølge, enten det dreier seg om små eller store begivenheter, hvilket han ikke unnlater å gjøre et nummer av på forskjellige måter. Vanskelighetene kommer gjerne til syne i forbindelse med uvesentlige detaljer; bl.a er plasseringen av hunden, som Lady Avas tjenere har med seg, i hendelsesrekken et stort

problem for ham gjennom teksten: "L'objection du chien trop voyant réparait là, malheureusement, avec toute sa force. Et, de toute façon, la fin de l'épisode ne convient pas..." (30). Hvilket gir oss, på en komisk måte et petimeter av en forteller der den realistiske motivasjonen har løpt løpsk. Det er en "ærlig" blottstilling av problemene han har, selv med den minste detalj i hendelsesrekkefølgen: det er *for* synlig, *uheldigvis*, *med all sin kraft*... Og han klarer ikke å "overse" disse uviktige hendelsene for heller å holde seg til målet han selv har satt seg, nemlig å gjenfortelle de *viktige* begivenhetene. Ironisk nok bekymrer det ham ikke det minste.

Fortelleren er også usikker på plasseringen av scener i *tid*: "Sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir ; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson." (23). Etter denne vurderingen av saken frem og tilbake, for tilsynelatende å komme frem til et sikkert resultat blir han ikke enig med seg selv, og forlater problemet. I stedet går han videre uten å ha kommet nærmere sannheten om tidsplasseringen av denne scenen. Fortellerens nærvær er her preget av en overdreven mengde uttrykk som "uten tvil", "hvis", "eller heller", "i alle fall" hvilket fullstendig undergraver forestillingen om en seriøs og sikker realistisk "hånd" om tingene. Og han tilbakeviser sin egen fremstilling i det øyeblikket den fremsettes: "Ensuite vient la scène de la vitrine de mode, à la devanture d'un élégant magasin de la ville européenne, à Kowloon. Cependant elle ne doit pas se situer immédiatement à cet endroit, où elle ne serait guère compréhensible ... " (48). På den annen side er fortelleren like overdrevent skråsikker: ting *må* være slik eller sånn: "Ce fragment de scène, en tout cas, ne laisse aucun doute: la gueule du chien..." (30). Og når Lady Ava forteller ham om Mannerets død er han ovenpå: "Je le sais déjà, bien entendu, mais n'en laisse rien paraître" (43). Fortelleren ser i disse eksemplene ut til å spille på realismen ved å tilsynelatende etterstrebe den suverene sikkerheten som kjennetegner den, samtidig som den undergraves fullstendig.

På den andre siden mangler han ofte kritisk sans i rekonstruksjonsforsøkene sine der han burde hatt det – dvs. han "mister grepet" eller "havner på villspor". Men dette ser ikke ut til å representere et problem for ham, i det han alltid klarer å "ta seg inn igjen" ved å sjonglere med virkelighetsnivået og fiksjonsnivået. Dette kommer (for eksempel) til syne i forhold til hvorvidt rekonstruksjonen av kveldens begivenheter skal skje på det fiktive eller virkelige plan. I en scene møter vi Kim som er ute på oppdrag med hunden: "Le grand chien noir s'arrête de lui-même devant l'entrée habituelle: un escalier étroit et sombre, très raide, qui

prend juste au ras de la façade, sans porte ni couloir d'aucune sorte, et qui monte tout droit vers des profondeurs où la vue se perd.” (29) Fortelleren understreker at scenen som følger mangler klarhet, men Kim kommer så ut igjen med en konvolutt. Fortelleren gir seg så i kast med en hyperbolsk ”teoretisering” over hva som kan ha skjedd med hunden hvis den ikke fulgte med Kim opp trappen. Han forlater problemene han har viklet seg inn i her ved å endre forløpet: Kim har kommet for å hente Kito: ”Ce fragment de scène, en tout cas, ne laisse aucun doute: la gueule du chien qui flaire l'adolescente saisie de peur, acculée au mur, contre lequel elle doit subir les frôlements ... ” (30). Fortellerens konklusjon og løsning er at dette dreier seg om en scene i Lady Avas teater, og man ser hvordan virkelighetsnivåets utemiljø med den bratte trappen som forsvinner inn i mørket og muren i stedet forvandles til kulisser og rekvisitter: ”... le lourd rideau se disjoint par le milieu, pour s'ouvrir ... sur un nouveau décor: le haut mur et l'escalier, étroit et raide, qui y débouche, descendant tout droit on ne sait d'où, car la vue se perd dans l'ombre au bout d'une dizaine de marches.” (31) Det potensialet som ligger i de fysiske objektene brukes til å løse problemer som oppstår underveis i rekonstruksjonen ved at scenen forvandles fra virkelig til fiktiv. Fortelleren ser dermed ut til å finne opp sitt fiksjonsunivers ”underveis” på en høyst vilkårlig og fantasifull måte, med ”ad hoc” løsninger på problemene. Han lar seg forlede av en ”kunstnerisk frihet” – eller, for så vidt han i denne sammenhengen også er påtrengende ”realistisk motivert”, nemlig i forhold til en uvesentlig detalj som hunden, kan man kanskje se ham som en lettlurt type – narret inn i fiksjonens eller kunstens nett. Realismens forteller parodieres i den forstand at problemer med selv de minste detaljer som skal falle på plass, eser ut av proporsjon, mens han er fullstendig ukritisk i forhold til plasseringen av større begivenheter. Fortellerens realistiske motivasjon som ligger til grunn, er dermed utsatt for en kraftig sabotasje, enten det skjer frivillig eller ufrivillig.

Fortelleren legger heller ikke skjul på sitt nærvær i form av ulike vurderinger: han tolker ustanselig de andre karakterenes gester og mimikk, dvs. forsøker å komme på ”innsiden” av dem. Karaktertypene i *La maison* er stort sett hentet fra populærlitteraturens genrer, og er tradisjonelt lette å forstå. Men for fortelleren er de paradoksalt nok fullstendig uutgrunnelige og uleselige, som for eksempel Loraine: ”... mais la tête détournée, et les bras esquissant un mouvement ambigu d'adieu, ou de dédain, ou d'expectative..” (19). Eller: ”... elle offre soudain vers lui son visage lisse au regard démesuré, consentant, révolté, soumis, vide, sans expression.” (34). Denne hyperbolske opphopningen av ”standardbetydninger” vi vanligvis finner i populærlitteratur, er her i full oppløsning. ”Den

andre” fremstår, noe komisk, som en utilgjengelig størrelse med et ukjent, eller for den saks skyld fullstendig selvmotsigende indre: de tegn som karakteren viser kan bety hva som helst for fortelleren. (Hvilket kan gjenspeile hans manglende kunnskap om hvilken intrige som utspilles.) Men vi finner også det motsatte, en overdreven skråsikkerhet: ”Mais, après un silence et tandis que l’homme s’incline devant elle dans un salut respectueux, qui ne peut être que parodique, par lequel il fait mine de prendre congé...” (39).

Dette underminerer fullstendig den allvitende, autorale fortelleren slik vi er vant til fra realismen.

Men fortelleren har ikke bare problemer med å rekonstruere forløpet og tolke karakterene som kommer og går i løpet av kvelden. En jegforteller vil også vanligvis oppfattes som en *identitet*, en ”kjerne” eller ”substans” med egenskaper. Jegfortelleren bevarer sin identitet i tid og rom, utgjør et slags ”kontinuum” fra øyeblikk til øyeblikk. Den som *sier* ”jeg” er den samme, er den umistenksomme leserens oppfatning. Fortellingens muligheter for å skape en illusjon eller forestilling om en stabil og selvsam identitet skjer f.eks ved bruken av et stilistisk grep som bruken av pronomen:

on aperçoit dès à présent les possibilités narratives et fictionnelles de cet embrayeur, qui se définit réflexivement à son emploi: ”je” pose une identité référentielle qui *renvoie* à celui qui parle. Dire ”je” suffit à instaurer un centre du discours, et à susciter ce que Barthes appelait un ”effet de réel”, en l’occurrence, un effet de personnage, qui tient à l’effet de voix (Herschberg Pierrot 1993:14)

Pronomenet ”jeg” er et *tegn* som for det første fungerer som en *referanse* for en identitet, (symbol) og som viser/*peker* (indeks) tilbake til den som snakker. Bruken av dette pronomenet er tilstrekkelig for å skape et sentrum i talestrømmen. Dessuten skaper det en *virkelighetseffekt* i form av å skape illusjonen om at det er fremkommet av en person, som beror på at dette er resultatet av en stemme. Forestillinger om et slikt sentrum eller en stemme som fortellerhandingen kan føres tilbake til, brytes i *La maison* opp i stumper og stykker på ulike måter, og avsløres som en lingvistisk konstruksjon. *La maison* er preget av hyppige og umerkelige fortellerskift der mange stemmer bidrar med å fortelle. Stemmene inspirerer hverandre, eller leder hverandre på avveier. Jegfortelleren skal fortelle *sin* historie, *den* kvelden, men også gjenfortelle *andres* historier. Dette medfører at andre kan se sitt snitt til å overdra den ”opprinnelige” fortelleren, slik at også fortellerne er underkastet grepene *capture/libération*. Dette skjer i forlengelsen av jegfortellerens egen beskrivelse av sin

ankomst til Lady Avas sammenkomst. Han jobber seg gjennom hagen hvor han støter på andre karakterer: "En me retournant, j'ai aperçu d'un seul coup la scène: deux personnages immobilisés dans des attitudes dramatiques, ..." (19). *Me* viser tilbake til jegfortelleren, og det er ingenting som tyder på at vi har med noe annet å gjøre over de neste sidene.

Bevisstgjøringen av en overgang fra en forteller til en annen skjer i beskrivelsen av en av skulpturene i Lady Avas hage, "*l'Appât*", der man umistenksomt kan tro at det er jegfortelleren som foretar beskrivelsene:

Dans ces parages on peut encore admirer, de jour, diverses autres sculptures, toutes plus ou moins horribles ou fantastiques, dans le genre de celles qui ornent les temples de la Thaïlande ou le Tiger Balm Garden de Hong Kong. "Si vous n'avez pas vu cela, vous n'avez rien vu", dit à son sujet le gros homme en reposant sa coupe de champagne, vide, sur la nappe blanche défraîchie (...) C'est à ce moment que la grande porte du salon s'ouvre d'un seul coup ... (22)

Men beskrivelsene av skulpturene avdekkes pluselig som noe som kan være et sitat. "Den som ikke har sett dette har ikke sett noe" kan godt referere til det som har gått forut – dvs. som noe den tykke mannen har sittet og fortalt tilhøreren han har ved sin side. Leseren skjønner at det "opprinnelige" jeget på et eller annet tidspunkt ble byttet ut med et annet, nemlig med den tykke mannen som en stund fikk ha rollen som jegforteller. Den tykke mannen mister sin status som jegforteller, og plassen inntas muligens av den opprinnelige jegfortelleren (eller kanskje heller av en ekstradiegetisk forteller?). Fortelleren har nå også byttet kontekst i forhold til den "opprinnelige" jegfortelleren, han befinner seg ikke lenger ute i hagen, men innendørs. Selve overgangen fra den opprinnelige jegfortelleren til den tykke mannen er umarkert i teksten. De er med all tydelighet substituerbare – det spiller ingen rolle om det er den ene eller den andre som "besitter" utsigerrollen. Den som sier "jeg", i *le discours*, er en flytende størrelse, det kan være hvem som helst: selve tegnet "jeg" peker ikke i en eksistensiell forstand til en virkelig person som hele tiden innestår for sine ytringer, eller som disse ytringene faktisk kan føres tilbake til. "Personen" i fortellerhandlingen er fortapt, og har ingen sikker posisjon i tekstflyten. Hvem det er som sier "jeg", er kontekstuel bestemt. Men her er det jo nettopp i konteksten at det umerkelige bytte av forteller skjer, slik at den som sier "jeg" kan være den ene like gjerne som den andre. Jegfortelleren forskyves også logisk og kronologisk i forhold til sin opprinnelige posisjon. Hans representasjon av utescenen, "ankomsten", "forledes" umerkelig via *le gros* til representasjonen av det som skjer inne. Teksten fører jegfortelleren fra en utførlig beskrivelse av noe som er begynnelsen av kvelden hos lady Ava, til et tidspunkt som ser ut

til å være langt senere: innendørs har den tykke mannen tømt sitt champagneglass som han setter ned på en medtatt festduk, og døra som åpnes skal til å slippe inn politiet.

Jegfortelleren ”slukes” slik sett av en gedigen ellipse: han finner restene av ”seg selv” igjen, ”villedet” av en annen, på et helt annet sted og annen tid ”den kvelden” enn der han begynte.

Hans fortalte opplevelse av kvelden er på sett og vis *forsvunnet*. Han ”punkteres” i den forstand at de ulike kontekstene der han har sin ”utsigerposisjonen” ikke står i noe umiddelbart logisk eller kronologisk forhold til hverandre.

Jegfortelleren, plassert i et ”bordell-teater”, med mengder av champagne og narkotika, hans notoriske upålitelighet som veksler med forsøk på edruelig ”skråsikkerhet”, oppstykkingen av identiteten i usammenhengende punkter innebærer på alle vis en tilintetgjørelse av en klassisk autoral posisjon.

Fortellerens kamp med materien

I de ulike sidene av fortelleren som er fremhevet ovenfor vektlegges typisk strukturelle aspekter, dvs. der det dreier seg om forløpets ”tekniske” konstruksjon og fortelleren selv som en språklig konstruksjon. Men fortelleren kan også sees i et mer tematisk perspektiv. Den subjektive realismen som Genette mente å finne i Robbe-Grilletts romaner, var først og fremst knyttet til en persiperende bevissthet som så verden i lys av sine egne sinnsstemninger. Men bevisstheten – eller fortelleren i *La maison* er ikke først og fremst eller bare rettet mot virkeligheten. Med fortelleren tematiseres her snarere forholdet mellom et subjekt – jegfortelleren, og språket. Han gis i *incipit* antydningssvis som en stemme som skaper et fiksjonsunivers ut i fra bearbeidingen og kontrollen over kvinnekroppen. Dvs. han er preget av klisjéaktige forestillinger og holdninger fra fiksjonens – pornografiens og smusslitteraturens forestillingsverden: sadisme, voyeurisme, fetisjisme. Jeg vil prøve og vise at det i lys av utbrukte pornografiske forestillinger skapes en (parodisk) iscenesettelse av en ”psykologisk konflikt” mellom fortelleren/forfatteren og hans objekt, kvinnen, forstått som et ”språkmateriale”. I *La maison* skapes det bilder på en realistisk fortellers både lystfulle og mer aggressive forhold til det språkmaterialet han er nødt til å håndtere i rekonstruksjonen av forløpet. Det kommer etter hvert til syne at *incipits* selvsikre forfatter/forteller står i skarp kontrast til den måten han ”håndteres” på ut over i teksten. I følge Patricia Waugh er moderne metafiktive tekster kjennetegnet av å innlemme populærkultur i alle varianter,

deriblant pornografiske forestillinger. Denne type forestillinger er i bruk, mener hun, fordi oppfatningen av kjønn og identitet problematiseres. Dette gjelder i høy grad for *La maison*, som forholder seg svært tvetydig til disse stereotype forestillingene, og blottstiller dem i sine stivnede former samtidig som de brukes til å tematisere forholdet mellom forfatter og språk på en tidvis komisk så vel som ironiserende måte.

For så vidt denne fortelleren er en parodi av en typisk realistisk forfatter i gang med å beherske et "materiale", er det i følge tradisjonen som mann han fremstår som skaper av fiksjonsuniverset, og besitter skaperkraften. Sandra Gilbert tar i sin artikkel *Literary Paternity* opp de underliggende oppfatningene som har formet den litterære tradisjon. Det å skrive er forbundet med maskulin suverenitet som hun knytter til den maskuline seksualitet, som hun påpeker har kommet til uttrykk opp gjennom tidene. Gilbert ser dette fenomenet som universelt: "Male sexuality, in other words, is not analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis" (Gilbert 1986:487). Kunstneren gir seg i kast med ubesudlede hvite ark eller steinblokker, som skal formes. Denne beskrivelsen er vel treffende for den realistiske tradisjon, eller kritikken av den, som fremhever den autorale posisjon som tradisjonelt sett garanterer idealene, dvs det som er "naturlig", det *normale*. I *incipit* er denne maskuline posisjon hyperbolsk fremstilt i form av et sadistisk, pervertert subjekt som nærer seg på klisjeer.

I *incipit* er denne autorale – allmektige – posisjonen forbundet med en lystvekkende aktivitet. Fortelleren/forfatteren fremhever i utgangspunktet seg selv som en hersker i sitt eget univers: med selvsikker mine fisker han opp forskjellige motiver fra et velbrukt reservoar, der (språk)kroppen er et synlig, tilgjengelig og fristende materiale. Han er en voyeur som nyter selve det å se: "... les seins exposés des mannequins de cire", "Souvent je m'attarde à contempler...". Han lar seg fortrylle av det synliges kvaliteter: "la hanche arrondie, ferme, lisse, brillante" og hengir seg til det føreriske i avdekningsmanøvrer. Blikket selv har en viktig funksjon når det gjelder kontrollen over objektene: den som besitter blikket er den som definerer gangen i det som blir sett, for så vidt han ikke mister objektet av syne. Og han besitter "meningen" med det sette for så vidt *måten* objektet viser seg på oppleves av en voyeur som noe som viser seg slik han ønsker. Fortelleren parodieres i sin maskuline subjektposisjon ved en overdreven sadistisk oppblåsthet, med kontroll over den andres kropp: "Je préfère ...", "Je la voit aussitôt ...", "Les palais arabes ou mogols emplissent mes oreilles de cris et soupirs". Han er aktiv i den forstand at han er den som

styrer det som skjer i fiksjonsuniverset: "je règle", "j'ordonne", "j'organise", der kvinnekroppen/språkkroppen er underkastet: "Elle *offre* sa nuque courbée" eller "je la voit aussitôt *soumise* à quelque complaisance". Voksmannekengen antyder at kvinnen er et formbart materiale. For så vidt kvinnen kan forstås som en språkkropp, er denne stoffligheten en nødvendig egenskap for en realistisk forfatter som tradisjonelt må beherske den språklige utformingen. Dette kommer særlig frem i en scene med et par som danser. Den fremstår som en ønskeoppfyllelse der kavalieren med letthet styrer sin partner med tegn og vink – og slik bestemmer kvinnens bevegelser, de figurer kroppen hennes danner:

Sa chair polie luit d'un éclat doux, sous la lumière des lustres. Elle exécute avec une application gracieuse un de ces pas compliqués où la cavalière se tient éloignée de son danseur, haute silhouette noire, comme en retrait, qui se contente d'indiquer à peine les mouvements devant elle, attentive, dont les yeux baissés semblent guetter le moindre signe que fait la main de l'homme, pour lui obéir aussitôt tout en continuant d'observer les lois minutieuses du cérémonial, puis, sur un ordre presque imperceptible, se retournant de nouveau en une souple volte-face, offrant de nouveau ses épaules et sa nuque.(10)

Scenen kan leses som et bilde på hvordan *subjektet*, mannen, styrer og kontrollerer utformingen av skriften(s figur) eller bevegelse slik den nettopp er bygget opp av kompliserte *trinn*, følger minutiøse *lover*, kort sagt *komposisjon* som danner de positurer han ønsker. Skriften er som kroppen for det første et formbart *materiale*, et objekt, og for det andre et materiale som lyster, og for det tredje *synlig og forutsigbar* – kunstneren er "på høyden" i sin bearbeidelse. Men denne utformingen av språkkroppen, som fordrer full kontroll, og som er en betvingelse, assosieres med noe unormalt eller unaturlig. Det skjer en forkrøpling av kroppen i dansen som kanskje kan sees som et bilde på måten språket må betvinges:

Le corps souple se tord, de droite et de gauche, pour essayer de se libérer des minces liens de cuir qui enserrant les chevilles et les poignets; mais c'est en vain, naturellement. Les mouvements qu'autorise la posture sont d'ailleurs de faible amplitude; torse et membres obéissent à des règles si strictes, si contraignantes, que la danseuse paraît maintenant tout à fait immobile (12)

Subjektets kontroll fortoner seg som en ren radbrekking av objektets kropp. *Membre* betyr kroppsdel, men også setningsledd. *Torse* betyr overkropp, men også snodd, vridd. I disse dobbeltbetydningene fokuseres snarere på at selve utformingen av en språklig figur/et litterært språk ikke er noe naturlig, og at det i seg selv er noe som går på tvers av en vanlig språkbruk, dvs. en ren referensiell eller kommunikativ funksjon. Likeledes er

sandalremmene hun knytter, et iøynefallende bilde på å forme noe – ord, setninger, motiver og bilder knyttes nettopp på kryss og tvers, som remmene på en sandal. Men bildet viser kanskje særlig til intrigen slik den flettes på kryss og tvers, mer bokstavelig, hvilket skjer stikk i strid med en realistisk intensjon. Kvinnen eller språket er heller ikke helt kontrollerbar, remmene løses opp. Og i dansen *synes* hun å gjette hvert vink.

Fortelleren ser dermed ut til å skape en tvetydig ønskesituasjon for sin egen skaperevne. Kontrollen er intakt og prosessen er lystvekkende. Et strippenummer med Kim og Kito er en annen slik ønskeoppfyllelse der kroppen formes i et forløp og underkastes en kontroll. Men denne kontrollen kommer også her til syne som problematisert eller vaklende:

Les projecteurs, dont les faisceaux demeurent braqués sur la tête du chien éclairent surtout la région – hanche, épaule ou poitrine – dont il est en train de s'occuper. Mais chaque fois que la servante, qui dirige l'opération en maintenant la laisse à demi tendue, juge qu'un stade particulièrement décoratif du déshabillage est atteint – à cause de nouvelles surfaces livrées au regard, ou de déchirures réussies par hasard dans les étoffes – elle tire sur la tresse de cuir en murmurant un bref "Ici!" ... (33)

Avdekkingen av Kitos kropp ser ut til å gå uproblematisk etter planen. Hun avdekkes bit for bit til hun er helt naken. Selve det å se innebærer vanligvis en identifikasjon mellom synet og det sette – synet kan "glemme" seg selv. Dette i motsetning til det fokus man får på at det eksisterer en kløft mellom synet, og det som skal sees, når sistnevnte ikke oppleves som synlig. Men i striptease er det jo nettopp noe som påminner subjektet om at det alltid er noe som *ikke* er synlig ved det objektet man ser på, og at man ikke er allseende eller allvitende. I fenomenologisk forstand ser man aldri *hele* objektet på en gang. Kito, som avdekkes bit for bit, er aldri synlig i sin helhet, men med et løfte om det, det er hele tiden deler av kroppen som er synlig, mens andre forblir skjult i avdekkingsprosessen. Det er hele tiden noe som ikke er eller er fraværende. På den ene siden er striptease en ønskeoppfyllelse av subjektets begjær etter å "se alt", mens det på den annen side aldri kan fullendes siden stripperen aldri vil være synlig i sin helhet - heller ikke som helt avkledd.

Scenen med Kim og Kito spiller også på sadistiske så vel som fetisjistiske fantasmer. Fetisjisme er en "perversjon som benekter forskjellen, dvs. kastrasjonen":

I staden for å godta den grunnleggende anatomiske skilnaden mellom kjønna, reagerer guttebarnet med ei fornektning av denne kjennsgjerninga. Det er umogleg eller utåleleg for han at kvinna er utan penis. (Buvik 1987: 54)

Kim, som er ”seremonimester” og dirigerer hunden er en typisk ”fallisk kvinne” – de høyhælte skoene og pisken er typiske fetisjer, tilgjorte eller kunstige falliske symboler. Den fysiske avkledningen skjer ved et ditto symbol, og hunden, som river klærne av offeret Kito. (Den ser ut til å ha overtatt fortellerens rolle i *incipit*). Scenen kan tolkes som en ”benektelse av forskjellen”. Forskjellen oppheves i det det skjer en identifikasjon mellom fortellerens maskuline, antatt allmektige/allseende posisjon og Kim. Kim er en kvinnelig karakter, men fetisjene som hun er utstyrt med opphøyes til verdifulle, ”maskuline” objekt, og hun har full kontroll over og styrer det som foregår. Kim er slik sett en fordobling av en maskulin fortellers ønskeposisjon. Iscenesettesen av denne ”dominansfantasien” skaper en illusjon om at kastrasjonen ikke finnes. På den ene side oppfattes dermed den maskuline posisjonen som så viktig å bevare, at det er om å gjøre å forsøke å benekte eller skape en iscenesettelse der forskjellen mellom kjønnene ikke eksisterer. På den annen side understrekes og fremheves denne forskjellen ved at Kito, ”den kastrerte”, kvinnen, reduseres til et håndterbart objekt, eller formbart stoff uten makt. Man får her en synliggjøring av et problematisk forhold mellom subjekt- og objektposisjonen. Kim er en skikkelse uten en ”virkelig” fallos men med kunstige tillegg, hun er dermed også en uekte fordobling av et maskulint prinsipp. Kito er ”stoffet”, som definitivt ”ikke har”, men som likevel besitter en makt idet hun også alltid er utilgjengelig eller usynlig i sin helhet. Denne utilgjengeligheten og usynligheten undergraver den maskuline posisjonen som allvitende eller allseende – og ønskebildet av en maskulin posisjon er parodisk eller tvetydig vis redusert til en kvinne utstyrt med fetisjer.

Voyeurismen/fetisjismen er i dette tilfellet også sadistisk i sin natur. Offeret krenkes eller ydmykes i den forstand at hun ikke er ”herre” over seg selv. Aggresjonen er rettet mot den som ”ikke har” eller som representerer en mangel. Voldsfantasiene kan peke på subjektets frykt for ikke å beherske eller alltid være i en suveren maktposisjon, en posisjonen som slik prøver å kontrollere – og benekte ved å ”straffe” – det faktum at utilgjengelighet og usynlighet er uunngåelig. Sadismen er som vi har sett også til stede i dansen, og sadistiske fantasier er gjennomgående i *La maison*. Om man kan lese dette i et billedlig perspektiv, kan man kanskje tolke det dithen at realisten er preget av frykt for å tape kontrollen over språkkroppen – og med god grunn, siden han overhodet ikke er i stand til å rekonstruere forløpet i tråd med sine egne realistiske idealer. Hva angår selve forestillingen med Kim og Kito, fordriver og fordrives den av andre forløpstråder på anti-realistisk vis, slik at *récit*

fremstår som oppstykket og usammenhengende. Den trinnvise avdekkingen av Kito, som kjennetegnes av en aggresjonen holdt under en iskald kontroll, kan være et ønskebilde på hvordan fortellingen *skal* avdekkes bit for bit, som en enhet, ”etter reglene”, stykkevis og delt. Avdekkingen av Kito blir dermed en ønskeoppfyllelse ikke bare for en realistisk forteller men også for hans tilhørerskare.

Sammenblanding av maskuline og feminine egenskaper

Representasjonen av fetisjistiske og sadistiske forestillinger finner man også igjen i tematiseringen av forholdet mellom realistsens ”maskuline” idealer om å skape et lineært forløp og de sirkulære strukturer, knyttet til kvinnelige egenskaper, som dannes i stedet på tvers av lineariteten. I *incipit* fremheves nettopp kvinnens sirkulære eller buete former og bevegelser: *nuque courbée, hanche arrondie, seins exposés, elle se retourne, se retournant de nouveau, elle se tient courbée en avant*, for å nevne noen. Dette er geometriske egenskaper som ikke er lineære eller rette, men som i stedet kan assosieres til måten *mise-en-abye* former forløpet på: en sirkulær struktur som kurver og bukter seg ut og inn i seg selv på ulike måter. På et makroplan har vi sett at forløpet struktureres i større sirkler: dramaet mellom Johnson og Loraine, mordet på Manneret, historiene om Marchands død. *La Maison* spiller også ut kvinnens ”forvirrende” og forvillende sirkularitet på tekstens mikroplan:

..., la chevelure blonde renversée se déplace et découvre davantage la nuque qui se courbe et la chair fragile, au duvet plus pâle encore que la chevelure blonde, qui se déplace et découvre davantage la nuque qui se courbe et la chair fragile au duvet plus pâle que le reste de la nuque qui se courbe davantage et la chair ... (59-60)

Mise en abyme og *capture/libération* forbindes som sagt med kvinnelige egenskaper eller former som underminerer realisms mer lineære og rette fremstilling. Motsetningen mellom det lineære og ikke-lineære tematiseres som en kamp om posisjon eller ”hvordan tingene skal gjøres”, og i dette ligger det også en tematisering av kjønnsidentitet. Dette kommer tydelig frem i begynnelsen: *le gros homme* er en karakter hvis rolle primært er å fortelle – uavlatelig – bruddstykker av trivielle røverhistorier og selvfølgeligheter fra livet i Hong Kong. Han holder seg i det tradisjonelle: jegfortelleren opplyser oss om at han skal ”fortelle en klassisk historie”. *Le gros* er mao tilhenger av en lineær fremstilling av

begivenhetene, og er inkarnasjonen av en realistisk, underforstått maskulin posisjon. Men hans maskulinitet i videste forstand går raskt i oppløsning sammen med lineariteten.

”Sludringen” hans invaderer virkelighetsnivået, og scenen med piken som har stanset foran utstillingsvinduet (i sitatet ovenfor), skapes nettopp på tvers av enhver lineær fremstilling.

Scenen skaper også et bilde av *mise en abyme* selv som forbinder det med ”typisk”

kvinnelige egenskaper, nemlig som det å speile seg. Med sitt granskende blikk, høyhælte sko og selvsikre holdning betrakter hun representasjonen i vinduet, idealet.

Virkelighetsnivået som i sin tur reflekterer utstillingen ser ut til å være en ønskeoppfyllelse eller en maktdemonstrasjon der det å *se seg selv som* også kan forbindes med evnen til å la det skje. Speilingen, som en form for narsissisme, er en produktiv kraft som man muligens kan knytte både til blikket hennes, og forestillinger rundt den høyhælte skoen, en fetisj, som er et fallossymbol. Den besitter evnen til å skape, og kan assosieres med en penn, men den er, som en fallos betraktet, en ”bastard”, eller uekte – den skriver (eller produserer) på tvers av den ”ekte”, maskuline. Og denne ”falliske kvinnen” som skaper virkelighetsnivået ved å betrakte utstillingen i vinduet har også evnen til å destruere en tradisjonell maskulin suverenitet, som ender opp med å streve med lineariteten. Det skapes en metonymisk nærhet mellom blikket til piken og den tykke mannen. Den tykke mannen føler ubehaget ved at noen ser på ham fra et udefinerbart sted, og han har tapt tråden i fremstillingen. Når piken trekker blikket til seg, får han igjen tatt opp ”sin” tråd.

Le gros homme assosieres også selv med et kvinnelig prinsipp. *Gros* kan alludere til *grossesse*, som betyr graviditet. Og han avføder i sannhet en historie; det som rammes inn, kan kanskje tolkes som et embryo som kommer til live. Stemmen hans beskrives også som *rouée, enrouée*, lydlukt med *roue* – et sirkulært objekt – hvilket klart assosieres med noe kvinnelig i *La maison*.

Kjønnsidentitet fremstår dermed som noe ustabilt eller skiftende i *La maison* – de egenskapene som tradisjonelt hefter ved enten menn eller kvinner er noe som selv sirkulerer og er ikke lenger knyttet til et bestemt kjønn. I allefall er det falliske prinsipp som Gilbert nevner, ikke bundet til en ”maskulin potens” som forfekter det lineære, logiske eller geometriske.

Vi finner, i *La maison*, stereotype og rigide forestillinger om kjønn som er revet løs fra sin opprinnelige eller ”naturlige” kontekst, og overført til en metafiktiv ”sfære” som bruker dem

til å tematisere realismens idealer om skrift. Realismen knyttes til ”fantasmer” som finner sitt uttrykk i diverse underlødige genrer. De – og realismen med dem, avdekkes i sine stivnede former på det punktet hvor det har blitt en form for tvang. Populærrealismens skrivemåte avsløres som en skrift som er styrt av et lystprinsipp, kjennetegnet av det vanemessige. Men her, hvor oppfattelsen av maskuline og feminine egenskaper fremstilles på sitt mest låste, er det også at kritikken setter inn: de løses/brytes opp og snus på hodet. Ironisk nok brukes tradisjonelle motiver fra pornografien til å degradere/parodierte en ”maskulin dominant” posisjon som realistisk forteller/forfatter, samtidig som disse motivene også selv undermineres.

Lystens bakside

Representasjonene av fetisjistiske og sadistiske forestillinger viser hvordan realists intensjoner om å være herre i eget univers, og skape etter sine egne idealer, undergraves. Selv om fortelleren fremstår i *incipit* med en vilje til kontroll, virker det ”kvinnelige element” like mye i kraft av stereotype egenskaper som tradisjonelt forbindes med noe negativt eller avskyvekkende. Det har en bakside som kommer til syne i teksten som dårlig skjulte ”freudianske klisjéer”. Rickshawene i Hong Kongs gater er gamle og slitne, og fortelleren befinner seg nå og da i en av dem, der han tidvis fingerer med de gamle putene: ”Ma main, posée sur le coussin de molesquine rendu collant par la chaleur humide, rencontre à nouveau la déchirure triangulaire, par où s’échappe une touffe de crins moites.” (s 37) Vi hører et ekko av beskrivelsen av riften i hjørnet av puta i sandaltuppens triangulære form: ”Le pied droite de celle-ci ... ne repose sur le sol que par la pointe d’un soulier à très haut talon, dont le cuir doré recouvre seulement d’un *triangle* exigu l’extrémité des orteils, tandis que de fines lanières barrent de trois croix le cou-de-pied...”(11)

Den *formen* som oppfattes som noe lystvekkende og estetisk tiltrekkende for øyet vendes like gjerne til sin motsetning. Det kvinnelige fremstår nå snarere som et formløst stoff – putestoppen er en klebrig masse uten distinksjoner. De sprekkene som før fremsto som forlokkende – alle rynker og folder fra *incipit*, er nå utslitt og tomt.

Vi finner også andre konnotasjoner til kvinnekroppen(/språkkroppen) som søppel: rennesteinen flyter av en oppbløtt masse av råtten fisk og frukt. Gatene stinker av råtne egg. Heten er kvelende, og lianenes røtter søker ut i luften etter et feste. Det skapes slik bilder av

et kvinnelig prinsipp som en truende eller desintegrerende faktor. Fortelleren har for så vidt rett i sin frykt for språkkroppen, som på den ene side er fristende, men også forvillende, nettopp i kraft av sin *form*, eller snarere mangel på form i en realistisk forstand som vi så ovenfor. Avfallet fra butikkene samler seg i gatene, og oppløses enda mer av de stadige regnskyllene for å pakkes til flak av hjulene til rikshawene:

... produits suspects, de menus détritux aux parfums fades qui finissent par recouvrir entièrement les trottoirs, débordent sur la chaussée, entraînés en tous sens par les savates des passants en pyjamas noirs, pour être bientôt détrempés par les brusques pluies torrentielles de l'après-midi, réduits ensuite en larges plaques sans épaisseur par les roués des pousse-pousse aux coussins crevés, ou bien amoncelés en tas incertains par les balayeurs dont les gestes vagues, ralentis et comme inutiles, s'interrompent un instant tandis que les yeux bridés se lèvent à demi, de côté, sur le passage des servantes eurasiennes au maintien de princesses ... (24-25)

Det er mulig at hjulene som pakker søla kan leses som et bilde på måten sirkelstrukturen skaper et produkt som er uten verdi, i seg selv en formløs masse uten distinksjoner. *La maison* produserer utallige ordspill, og hva angår sirkulariteten finner *roues* for så vidt sitt ekko i de mange beskrivelsene av kvinnens former og bevegelser, jf ovenfor.

Capture/libération er grep som kanskje spesielt kan assosieres med kvinnens bevegelser og egenskaper som indikerer overgangen bevegelse og samtidig umerkelighet: *glisse, lisse, souple* (glatt, sleip, myk) – *Tordre*: å vri seg unna en kontroll. Det betyr også snodd. I dansen: en *nesten* usynlig bevegelse før hun snur seg, lik en usynlig, ”glatt” overgang som ikke merkes før det er ”for sent”. Realisten mestrer ikke disse grepene som språkkroppen åpner for; den ser ut til å besitte en evne til å skape på egen hånd, og å sabotere ethvert forsøk han gjør på å skape et logisk og kronologisk forløp.

Fortellerens problemer gjenspeiles også i karakterene (fortrinnsvis de mannlige), i hvilke han skaper ulike dobbeltgjengere av seg selv. Fortelleren er i utgangspunktet degradert som individ eller person, dvs en skikkelse med en unik historie og særpreg, noe som ville være typisk for realismens karaktertegning. Han skal gjenfortelle ”sin kveld” men det dreier seg om rekonstruksjonen av allmenne, trivielle erotiske historier og krimgåter. Han er preget av fantasier som kjennetegner populærlitteratur av alle slag, tilpasset ”alle”, og som sirkulerer blant karakterene i *La maison*. Fortelleren eksternaliserer seg selv som en helt i særlig Johnson, hvis *quest* primært er å vinne heltinnen. I forhold til identifikasjonen med Johnson, tror jeg man kan si at *la maison* tematiserer, gjennom denne dobbeltgjengeren, en

meningsproblematikk. Fortellerens problemer med å gripe eller skape et meningsfullt innhold i fortellingen, faller sammen med Johnsons jakt på Loraines ”indre”. Selve identifisering med Johnson skjer flere steder, for det første i ”dansescenen” i *incipit*. Han ser ut til å virkeliggjøre, og observere, sine egne fantasier i en karakter som med all sannsynlighet er Johnson som danser med Loraine. Paret fremstår som hovedpersoner, de beskrives i detalj i sin stereotype fremstilling av feminin og maskulin: han som dominant og handlekraftig, en høy, mystisk tilbaketrukket skikkelse, en atypisk ”helt”. Kvinnen, (som man også kunne oppfatte som en språkkropp), fremstår som vakker og underdanig, og som lyster mannens minste vink.

Dessuten, i illustrasjonsscenen som ble analysert ovenfor og som representerte en flik av dramaet mellom Johnson, Loraine og Ava, ser vi at det nå er Johnson som er *le gros*’ tilhører der det tidligere var fortelleren. Og fortelleren fantaserer opp en ”torturscene”, med Johnson og Loraine i hovedrollen, og slik markerer at de lider av den samme besettelsen. Johnson og fortelleren har også det til felles at de begge ser Loraine for første gang. Hun er definitivt det ”ultimate” objekt for deres begjær. Johnsons konkrete higen etter å besitte henne kommer til syne på mange måter. Han vil kontrollere henne, som i dansen. Og fantasiene om å besitte henne i torturen, for så vidt sadismens tortur kan oppfattes slik, er også å blottstille ”det innerste” i den andre i en mer absolutt forstand – *les cris et les soupirs* er objektets påtvungne selvutslettende overgivelse til subjektet. Loraine er også den som skal vise seg: Lady Ava sier til henne ”ne te dérober pas!” når Johnson skal ta det mulige bytte i øyesyn. Og hun skal avgi de svarene han ønsker – som for øvrig viser seg å være ren ønsketenkning: ””Vous ne m’aimez donc pas du tout?” demande-t-il à bout de ressources. ”Mais, dit-elle, il n’en a jamais été question.”” (62). Loraines verken indre eller ytre er så tilgjengelig som helten skulle ønske. Hennes uttrykk lar seg heller ikke tolke, hun viser seg like mye som ugjennomtrengelig og usårlig. Den klisjéaktige dialogen til en ”flat character” er ikke mulig å vriste betydningen eller innholdet ut av. Og Johnson ”.. tourne enfin les yeux vers le lit comme s’il y découvrirait à l’instant la présence de la jeune femme. Il la considère un long moment, en silence, mais on dirait que son regard la traverse sans rien voir”. (63). Hun er aldri tilstede, i sitt mest fysiske nærvær. Lorraine, på sin side, knyttes mer eksplisitt til det illusoriske i det hun beskrives som den som ligner ”illusjonens gudinne Maïa”. Og i *La maison* dannes det ord- eller språkspill som knytter kvinnekroppen til det illusoriske, kanskje først og fremst teateret. *Coulisse* kan være et spill med *cou* og *lisse*, ord som beskriver kvinnekroppen sammen med *glisse*, bl.a i *incipit*. Og sceneteppet ”glisse sur ses

tringles” binder også sammen kvinnens former og bevegelser med det fiktive eller illusoriske. De halvåpne leppene i *incipit* alluderer vel også til sceneteppet.

Johnson er godt og vel fanget i denne fellen, og det skapes komiske bilder der han stadig forviller seg inn i fløyelsgardinene hos Lady Ava. I denne sammenheng er det at *film noir* intrigen får en fornyet funksjon. Johnson, ”anti-helten”, møter på klassisk vis en vakker og beregnende kvinne, som ”narrer” ham til å begå en forbrytelse. For om Lorraine er inkarnasjonen av det illusoriske, så er det nettopp det som blir Johnsons ulykke. Som en følge av fantasier og drømmer – sine egne og andres, befinner Johnson seg stadig i ulike fiktive settinger. Lady Ava, som resymerer forestillingen, sender Johnson på hodet ut i ”virkeligheten” med en ny forhistorie: jakten på penger for å få lokket med seg Lorraine. (Som jo er et produkt av *mise en abyme* og *capture*). Og det ender med at han til slutt begår et mord på en gjenoppstått Manneret: han arresteres til slutt, og politiet har endelig fått en funksjon i fortellingen. Heltinnen selv ligger på sengen med et tomt blikk: ”et dans ses yeux il n’y avait rien...” (155). Johnsons ”quest” på den andres indre eller foreningen med begjærsobjektet faller definitivt i grus.

Johnsons jakt på Lorraines indre kan leses som en parallell til fortellerens realistiske prosjekt, nemlig å føre fortellingen trygt i havn der den som helhet skal fremstå som et meningsfullt hele i lys av slutten. Fortelleren lykkes ikke bedre enn Johnson hva angår å gripe sitt objekts ”indre”, eller meningsfullhet/totalitet. Han er overgitt utallige rekonstruksjonsforsøk, selvmotsigelser og nivåforskyvninger som forkastes underveis. Sett fra realistsens ståsted er dette en ikke-fortelling eller en mislykket sådan. Slutten spriker: Lady Ava dør tre ganger, alt begynner på nytt, ingenting henger sammen. Intrigetrådene har fliket seg i flere alternativer, spredt seg i vifteform eller snirklet og foldet seg inn i og ut av seg selv. Det realistiske prosjekt, som ville være å bygge opp illusjonen om fiktivt univers vi tar for å være virkelig, ledes på avveie, og fortelleren fortapes, som Johnson, i illusjoner han ikke behersker og må gi tapt for ”illusjonens gudinne”.

Jegfortelleren og Johnson er dermed preget av en slags ”lystfull aggresjon”, og like mye en overgivelse til ”drømmeforestillinger” som leder dem på avveie som helter og fortellere. Slik eksisterer det en form for ambivalens, som drar i forskjellige retninger: viljen til kontroll, eller hangen til å overgi seg. Denne overgivelsen, eller fortapelsen, blir for realisten noe amorft og u håndterbart, slik at det som er fristende og forlokkende, og som skal kontrolleres, like gjerne forbindes med det som er avskyelig og ukontrollerbart. Det som skulle være meningsfullt,

tilfredsstille en tørst i disse maskuline subjektpolene, enten det er heltinnen eller språkkroppen, viser seg på ulikt vis å være utilgjengelig. Rynker, skrukker, folder og sprekker: alt hvor det lurer noe *inni*, viser seg å være tomt, innholdløst. Det kan muligens være et *motiv* for fortellerens mangel på å oppfylle den realistiske intensjon at han er fokusert på vold og eksperimenter, som tiltar i styrke utover teksten.

*

Realismen er, som jeg har forsøkt å vise i dette kapitlet, et offer for parodiske grep som retter seg både mot en klassisk logisk/kronologisk oppbygging av forløpet så vel som mimesisidealene. Utøvelsen av særlig *mise en abyme* og *capture/libération* bidrar i høy grad til å blottlegge og deformere realismens egne illusjonsskapende grep.

Og vi finner en latterliggjøring og oppløsning av en "allvitende" og allmektig jegforteller, blottstilt strukturelt så vel som tematisk. Men det skjer ikke bare en parodiering, for selv om realismens konvensjoner og motiver avdekkes som utslitte stereotyper, og deformeres til nesten det ugjenkjennelige, utgjør de samtidig en uuttømmelig kilde til fornyelse der det dannes forløp og strukturer som går på tvers av realismens idealer.

Fornyelsen av realismen peker også videre til det "sted" eller den "posisjon" hvorfra dette faktisk finner sted. Men denne posisjonen, som "foretar seg" fornyelsen og parodien, innebærer på sin side ikke en uproblematisk operasjon. Neste kapittel vil ta for seg hva det innebærer at *La maison* tematiserer fornyelsen, og dens uunngåelige motsetning, foreldelsen.

DEL 2: FORNYELSE AV ROMANEN

Dette kapitlet vil fokusere på hvordan *la maison* forholder seg til muligheten for fornyelse (av romanen) som sådan, slik det kommer til syne og problematiseres gjennom en rekke litterære grep eller bilder. Jeg vil forsøke å vise at romanens forhold til gjenbruken av realismens konvensjoner er lyst- så vel som ulystbetont. Derigjennom åpner det seg også et mer problematisk forhold til utøvelsen av de ”generative prinsippene”, idealer som ny-romanen selv forfekter. Og i denne forbindelse blir spørsmålet om *hvem* som styrer (eller ikke styrer) tekstproduksjonen mer vevet inn i måten fornyelsen skjer på.

Spørsmålet er også (dermed) hvorvidt fornyelsestematikken kan leses som en form for selvparodi. Selvparodien defineres av Bertil Pedersen i forlengelsen av romantikken, der ”... den kunstneriske tekst i stedet forstås som en stadig selvreflekterende proces, der nedbryder og genoppbygger strukturer i et åbent og flertydig spil, hvor spillets regler stadigt blotlægges i en grænseoverskridende gestus” (Pedersen 1976:109)

Figurene

Fornyelse av realismen/romangenren skjer ikke bare med større strukturer som forløpet/intrigen som ble analysert i kapittel 1. Nyromanens idealer om litterære virkemidler omfatter også en fornyelse og revitalisering av litterære figurer som lydrim/halvrim, anagrammet og metaforen. *La maison* er særlig kjennetegnet av en intens bruk av ulike former for litterære figurer på et slikt ”mikroplan” som skaper, ved ulike former for sinnrike ekkovirkninger, et vell av betydninger på kryss og tvers gjennom teksten. Gjennom disse finner vi også en tematisering av fornyelsen som sådan i *La maison*.

Spillet med språklige figurer kommer til syne allerede i *l’incipit* i form av en rekke påfallende lydrim og halvrim: ”La chair des femmes a *toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l’état de veille ils ne cesse de m’assaillir*”, ”Une fille à robe d’*été* qui offre sa nuque *courbée* – elle *rattache sa sandale*”, ”une jeune femme qui *danse, dans un bal*”, ”Sa chair polie *luit d’un éclat doux, sous les lumières des lustres*” (9) (mine uthevinger). Her har vi et eksempel på nyromanens oppfyringsfase i miniatyr ved en utstrakt bruk av likhetsprinsippet. Språket er flytende og musikalsk, og med en så sterk bruk av lydrim og halvrim understrekes eller fremheves den poetiske funksjon. Språket trekker seg ikke tilbake i et forsøk på å bli usynlig, men er aktivt med på å innvirke på og dominere det som beskrives.

I dette tilfellet er språket, som et estetisk objekt en lydlig, taktil figur hvis musikalitet, rytme og suggererende bevegelse smitter over på/former kvinnene som beskrives og slik assosierer dem med det språklige selv. Og prosessen er gjensidig: beskrivelsen av bevegelige, dansende, bøyelige unge kvinner kan assosieres med de lydlige figurenes egen suggererende bevegelse og eleganse. Slik skjer det en kvinneliggjøring av språket like mye som en språkliggjøring av kvinnen, der dette møtet mellom ulike fenomener skaper forestillingen om en ”språkkropp”.

Fornyelsen som skjer her, er lett selvironisk, fordi den baserer seg på gamle, stereotype idealforestillinger om kvinnen. Men man kan si at disse utslitte forestillingene får et ”nytt liv”, og bokstavelig talt settes i bevegelse som noe språklig, fremfor å forbindes med en utarmet og stivnet ”referanse” man tar for gitt i populærlitteratur og massekultur.

I denne forbindelse er det ikke helt unaturlig å spørre etter hvordan man skal forstå fortelleren, siden det som skapes – eller skrives – ser ut til å være produkt av en sterk intensjon og slik være der *for noens skyld*. Jegfortelleren ble i forrige kapittel tolket som en realistisk motivert stemme, som også var en forfatter. Men stemmen er tvetydig gjennom hele teksten, og i denne sammenheng kan man tolke den i stikk motsatt retning, nemlig som en instans eller pol som ikke bare forfekter, men ser ut til å styre tekstproduksjonen på dette mikronivået. Stemmen, mest sannsynlig en ”han”, er preget av en dobbelthet i forhold til kvinnene som beskrives: de forbindes både med noe ”opphøyd” – de fremstår som verdifulle estetiske objekt eller figurer/former: unge, vakre, bevegelige etc. Samtidig finner man like fremtredende sadistisk aggresjon rettet mot dem (som man også fant hos realisten): bøyeligheten, tøyeligheten, ettergivenheten gjør dem til lettvinde ofre: ”..., je la vois aussitôt soumise à quelque complaisance, tout de suite excessive”. Men kvinnene, som er assosiert med språket like mye som omvendt, gjør at man kan se aggresjonen som like mye rettet mot språket selv, for så vidt det kan forstås som en språkkropp. Språket betvinges i den forstand at det, som en bevegelse, drives fram ved kontraster mellom det man oppfatter som hhv. mykt og/eller hardt i lydbildet. I ”*éclat doux, sous...*”, ”*rattache sa sandale...*”, skapes liv, et brudd i bevegelsen, men den sendes også fremover, nærmest som en ”sprengning” av lydene. *Éclat* betyr å stråle, skinne, men det betyr også å sprenges, ødelegges.

Men vi finner også en fokus på metaforen som sådan, tradisjonelt beskrevet som en sammenligning mellom to ulike forestillingsområder, der et ord er substiuert for et annet, ”opprinnelig” (f.eks ”han er en løve”). Ricardou kritiserer ”substitusjonsteorien” for nettopp å

ville finne tilbake til en opprinnelig, bokstavelig betydning. Han forfekter en fornyelse av metaforen i den forstand at den ikke bare skal fungere som et tomt ”tillegg”, eller form for pynt der man tolker seg frem til en betydning for å gå videre i historien. I *la maison* skapes det her en metafor ved at det er språkets egen lydlige, fysiske side som sammenlignes med kvinner, og omvendt. Man får en sterk fokus på at selve sammenligningen er et språklig fenomen, som noe bevegelig, der det hele tiden skjer en vekselvirkning mellom *både* lyd- og innholdssiden. Den gjensidige påvirkningen mellom lydbilde og innhold skaper en spenning og fremdrift ved bruken av likhet på et mikronivå.

Bruken av likhet ser dermed ut til å fungere som et ”generativt lystprinsipp” rettet mot det estetiske objektet.

Skriften og materialet

Den holdningen vi finner rettet mot språkkroppen på mikroplanet i fornyelsen, finner man igjen i forhold til det å skrive, og til gjenbruk av sitt eget materiale når det gjelder større språkstrukturer som *mise en abyme* og *capture/libération*. I forrige kapittel så vi hvordan bruken av en gammel ukebladsillustrasjon fra Lady Avas salong representerte en (av flere) variasjoner i skriftens konstruksjon av forløpet ved bruk av disse grepene, i form av dannelsen av speilinger mellom forløp, fulle av selvmotsigelser, samtidig som det skjedde en utvikling. *La maison* inneholder flere illustrasjonsscener der den ene varianten etter den andre flyter bort i rennesteinen, med eller uten hjelp av en gatefeier. I disse scenene finner man en tematisering av fornyelsen som et anti-realistisk skriftprosjekt, og videre hva det innebærer at illustrasjonen er et materiale for skriftprosessen. Selve det å skrive, og materialet som sådan, knyttes til språkkroppen sett som en verdi, men også som et avfall. Vi finner et bilde på dette i en representasjon av Lady Avas tjenere, som er ute og lufter hundene i de forsøplede gatene:

Les rues de Hong Kong sont sales, comme chacun sait. Les petites boutiques aux enseignes verticales, portant quatre ou cinq idéogrammes rouges ou verts, répandent depuis le lever du jour, tout autour de leurs étalages de produits suspects, de menus détritiques aux parfums fades qui finissent par recouvrir entièrement les trottoirs, débordent sur la chaussée, entraînés en tous sens par les savates des passants en pyjamas noirs, pour être bientôt détrempés par les brusques pluies torrentielles de l'après-midi, réduits ensuite en larges plaques sans épaisseur par les roués des pousse-pousse aux coussins crevés, ou bien amoncelés en tas incertains par les balayeurs dont les gestes vagues, ralentis et comme inutiles, s'interrompent un instant tandis que les yeux bridés se lèvent

à demi, de côté, sur le passage des servantes eurasiennes, au maintien de princesses qui, à la nuit tombante, promènent imperturbablement dans la chaleur humide et les odeurs d'égout, les grands chiens silencieux de Lady Ava

[...]

Elle n'abaisse même pas les yeux vers les étalages de poulpes, de poissons verts et d'œufs fermentés, ni ne tourne la tête, à droite ou à gauche, vers les enseignes faiblement éclairées dont les énormes caractères couvrent toute la place disponible sur les murs comme sur les piliers carrés des arcades [...] On dirait qu'elle ne voit rien de tout cela, comme une somnambule; elle n'a pas non plus besoin de regarder à ses pieds pour éviter les obstacles, ceux-ci paraissant s'écarter d'eux-mêmes pour lui laisser le chemin libre: un petit enfant nu qui se traîne au milieu des épluchures, une caissette vide que la main d'un personnage caché ôte au dernier moment du passage, un balai de riz qui effleure les pavés à aveuglette, hors du regard perdu d'un employé municipal en bleu de chauffe dont l'œil ensommeillé abandonne bientôt les brèves apparitions périodiques de la jambe entre les pans de la robe fendue, pour se reporter un instant sur son travail: le *faisceau de paille* de riz dont *l'extrémité recourbée* par l'usage ramène vers le caniveau une image bariolée: la couverture d'un illustré chinois. (24-26) (mine uthevinger)

Beskrivelsen av både kosten og illustrasjonen knyttes sammen med det kvinnelige ved et påfallende felles vokabular som også sirkulerer ellers i *La maison*. Sammenligninger skjer ved at ordene krysser hverandre innholdsmessig eller i form av lydlikhet eller rimmønstre. *Faisceau* er et ord vi finner igjen i en tidligere beskrivelse av tjeneren som er ute og går: "La mince étoffe brillante est portée à même la peau épousant les formes du ventre, de la poitrine, des hanches, et se plissant à la *taille* en un *faisceau* de menus sillons, lorsque la promeneuse ... (11) (mine uthevinger). Kostens slitte stråbunt og bunten/knippet med rynker i silkekjolen krysses/flettes sammen i disse beskrivelsene og assosieres med eller viser til hverandre. *Taille* rimer dessuten på *paille*, og skaper en lydlig forbindelse. Og *recourbée* kan lett assosieres med uttallige karakteristikk av kvinnes bøyelige, avrundete former og bevegelser: *nuque courbée, elle se tient courbé, arrondie*. *L'extrémité* – ytterpunktet – finner vi igjen i en tidligere beskrivelse av tjenerens høyhelte sko: "... ne repose sur le sol que par la pointe d'un soulier à très haut talon dont le cuir doré recouvre seulement *d'un triangle exigu l'extrémité* des orteils (...)" (11) (mine uthevinger). Sammenligningen skjer mellom kostens slitte tupp, som konstant er i ferd med å feie, og tjeneren, som like konstant er ute og går på sine spisse høyhelte sko. Det samme vokabularet brukes her til å knytte sammen to ting som i utgangspunktet er hverandres motsetning: kosten er gammel/uestetisk og kvinnene noe ungt/nytt/estetisk.

Denne tvetydige sammenligningen tror jeg må knyttes til gatefeierens dobbeltrolle som forfatter. Gatefeieren er for det første, som forfatter/fortelleren, vellystig: han fortaper seg plirende et øyeblikk i synet av tjeneren som går forbi. Men bare et øyeblikk, for han arbeider med sin kost, som forfatteren med pennen mot det samme mål, nemlig å kvitte seg med illustrasjonen, som ikke bare *er* brukt, dvs lest og konsumert av enhver, men brukt en gang til, på en ny måte i *denne* teksten, og som nå forkastes enda en gang. Kosten blir dermed et bilde på pennen, der kontrollen her ser ut til å identifiseres med et maskulint prinsipp. På den annen side ble den samme kosten knyttet til kvinnelige egenskaper, og man kan også få assosiasjoner om at tuppen av kosten er formet som en trekant, slik som skoen, og at de i sine konstante bevegelser på hvert sitt vis alltid er i arbeid. Og de mange beskrivelsene av kvinnen som avrundet/bøyelig, ”sirkulær”, assosieres med kostens godt brukte, bøyde/krumme tupp som er under gatefeierens/forfatterens ”åk”. I denne sammenhengen tror jeg man kan tolke gatefeieren som ny-romanforfatter i ferd med å fornye romanen ut fra populærkulturens gamle rester – som vi har sett utgjør illustrasjonsscenen en kraftig underminering, men også fornyelse av realismens konvensjoner – men der det nye igjen forkastes, dvs billedlig talt havner i rennesteinen. Men der kvinneformene var en kilde til frustrasjon og nederlag for realisten, ser de ut til å utgjøre for nyromanforfatteren en kilde til utforskning av litterære grep som *mise en abyme*, *capture/libération*, som nettopp er kjennetegnet av at skriften hele veien bøyer og snor seg umerkelig fra et sted til et annet, og skaper hel- og halv sirkler. Kanskje man kan si at det maskuline prinsipp her besitter pennen, intenderer og kontrollerer skriftens mer ”kvinnelige”, dvs. kaotiske/anarkiske (sett fra realists synsvinkel) strukturer.

På den ene siden er det kvinnelige ”skriftprinsipp” et opphøyd ideal for forfatteren: tjeneren som er ute og går, er høyt hevet over søppel og avfall, uten å se seg verken til høyre eller venstre skrider hun ustoppelig og elegant gjennom gatene der alle hindringer fjernes. Og i *au maintien de princesses* er hun postulert nærmest som en absolutt *verdi*, og uslitelig: kanskje som en muse eller kilde til inspirasjon – men ikke uten en viss ironi, siden hun på sett og vis er skapt av stereotyper, og befinner seg midt oppe i de forsøplede gatene hun tilsynelatende er hevet over. Men disse forestillingene om kvinnen tematiseres på en tvetydig måte ved at de opphøyd og uslitelige egenskapene nettopp knyttes sammen med forestillingen om en gammel og slitt kost. Så – hun er ikke bare en opphøyd kilde til inspirasjon, men også i en overført betydning degradert og fornedret i og med sammenligningen med det utslitte redskapet. Den som har trang til å kontrollere, og bruke dette verdifulle ”feminine prinsipp” til egen tilfredsstillelse og inspirasjon, foretar samtidig en ”besudling” av det.

Men kvinneligheten sammenlignes som sagt ikke bare med gatefeierens kost, men også med det materialet som brukes og forbrukes i teksten. Illustrasjonen som flyter bort er avfall, men ikke uten et potensial: "... le balai de riz, qui, achevant sa trajectoire courbe, pousse la couverture illustrée du magazine jusqu'au caniveau, dont l'eau boueuse entraîne l'image de couleur en tournoyant avec lenteur dans le soleil." (28). Beskrivelsen av illustrasjonen som flyter vekk finner sitt ekko i beskrivelsen av kvinnen som snur seg i dansen, eller tjeneren som er ute og går: "... puis, sur un ordre presque imperceptible, se retournant de nouveau en une souple volte-face, offrant de nouveau ses épaules et sa nuque.", (10), "Devant la vitrine la promeneuse en forreau noir rencontre le regard que réfléchit la paroi de glace; elle se détourne lentement vers sa droite, ..." (11). Muligens kan man også se ordspill i *caniveau* og *couverture*: rennesteinen forbindes med kvinnehud, illustrasjonsomslaget med et halsparti. Dessuten er *parfumes fades*, *oeufs*, *fruits*, fenomener som forbindes med kvinnelighet, men her beskrevet som avfall.

Betydningene/tolkningene er i dette tilfellet også tvetydige. Ekko fra betydningen av ordene som kastes frem og tilbake mellom det som beskrives, gir søpla et estetisk potensial, og omvendt degraderer det kvinnelige til søppel. Slik kvinnene i fiksjonsuniverset fremstilles som unge og attraktive, tror jeg også at man kan tolke teksten dit hen at søpla i seg selv har en verdi som en fornybar ressurs, i stand til å sno seg med letthet ut av rennesteinen.

Illustrasjonen av Lady Avas salong vender hele tiden tilbake gjennom teksten i stadig nye sammenhenger, med et nytt og variert innhold – for å forkastes, og vende tilbake i enda en ny variant ...

Forfatteren/fortelleren skaper ut i fra at de degraderte restene fra massekulturen opphøyes til en verdi, for atter å degradere det, men ikke uten at potensialet for ny gjenbruk skinner igjennom. Avfallet er dermed nettopp avfall, degradert, men samtidig opphøyd.

Tekstproduksjonen ser slik ut til å basere seg på et materiale som kan garantere for et perpetuelt, eller i prinsippet "evigvarende" fornyelsesprinsipp. Og vi ser at kvinnelige egenskaper forbindes med selve det å "beherske pennen", i sin bruk og kast – og bruk igjen – mentalitet, like mye som de forbindes med det materiale skriften her benytter seg av. Bruken og gjenbruken av materialet kobles tvetydig til "tradisjonelle" forestillinger der mannen er styrende og kvinnen er underkastet, og i ekstrem forstand en degradert "bruksgjenstand". Men også omvendt, i en like overdreven forstand som vi har sett: de positive, opphøyd

kvalitetene er ”ukrenkelige”, og skinner igjennom i det som er verdiløst avfall, og gjør det verdifullt.

Eksesser

Motsetningen og samspillet mellom det å opphøye og degradere som ligger i det ovennevnte, kommer forsterket tilbake i fiksjonsuniversets mange representasjoner av ulike voldsfantasier. Jeg vil prøve og knytte disse representasjonene til et ”perpetuelt fornyelsesprinsipp”, og videre se på hvordan *La maison* bekrefter og/eller underminerer både sine egne voldsfantasier og fornyelsesprinsippet.

Et bilde av tiltakende voldsbruk mot språkmaterialet/språkkroppen finner vi i teksten der Kito, den japanske tjeneren i Villa Bleue, gjenfinnes som en av karakterene i en klassisk smuglerhistorie som omhandler slavehandel. Her knyttes (”den klassiske fortellingens”) gamle forestillinger om utnyttelsen av uskyld og jomfruelighet til skuespillerens rolle i forhold til teaterforestillingens eget fornyelsespotensial. Den tykke mannen forteller, mens fortelleren gjenforteller:

Il raconte une histoire classique de traite des mineurs, dont le début manquant devient vite facile à reconstituer dans ses grandes lignes: une jeune fille achetée vierge à un intermédiaire cantonais, et revendue ensuite trois fois plus cher, en bon état mais après plusieurs mois d’usage, à un Américain fraîchement débarqué ... (14)

Etter måneders bruk kjøpes hun ”godt brukt men god som ny” og *debuterer* på scenen i *Villa Bleue*, der scenedebuten nærmest er å regne som en farefull jomfrutur. Man finner dermed en gjenoppstandelse av ”jomfruelighet”, men i en litt annen sammenheng, nemlig som skuespiller, i en teaterforestilling:

La fille qui joue le rôle de la victime tient les bras écartés de part et d’autre du corps, en se collant à la paroi comme si elle voulait s’y incorporer afin d’échapper la bête [...] De même, quand elle se retourne face contre la pierre, toujours sous le prétexte de la terreur irréflechie qu’elle est censée éprouver (et que peut être elle éprouve réellement, ce soir, puisqu’il s’agit d’une débutante ... (32)

Hun er ute på de skrå bredder for første gang, og som *kanskje* derfor føler reell frykt overfor det som skjer i nummeret med hunden og en av tjenerne, og hun ”defloreres” i den forstand at hun under opptreden får en rift:

De là, le regard de la servante s'abaisse insensiblement jusqu'à une égratinure toute fraîche que marque la chair ambrée en haut de la cuisse gauche, du côté intérieur, où perle une goutte de sang, en train déjà de se figer ... (s 37)

En bloddråpe som pipler frem, er allerede i ferd med å stivne. Man ser hvordan teksten spiller med begrepene: den som *kanskje* ikke lenger er jomfru – det dreide seg tross alt om en klassisk *histoire*, dvs. fiksjon – kan i overført betydning gjenvinne jomfrueligheten ved å debutere i et teaterstykke der rollen er å spille uskyldig offer. Kito er slik sett både ny og ubrukt, samtidig godt slitt og brukt, og hun fremheves her som en karakter som sådan, gitt i forskjellige fiktive settinger. Og hun er, som i analysene over, et eksempel på hvordan klisjéforestillinger om kvinner hele tiden brukes av forfatteren/fortelleren til å understreke dem som en fornybar språkkropp/"ressurs" til bruk i fiksjonens verden. Her skjer det også en fornyelse av en tradisjonell forestilling, siden den ikke forløper lineært, men snor seg ut og inn av andre forløpstråder, full av avbrytelser, før den bit for bit kommer til sin avslutning. Og uhellet som skjer der skuespilleren får en rift bidrar bare til å glede tilskuerne nettopp fordi det frisker opp i et gammelt nummer og gir noe ekstra – *toute fraîche*! Men Kito slipper fra det i dette tilfellet temmelig uskadd, med tekstens litt spydige(?) – *égratinure*, som også betyr en "ripe i lakken". (Men *perle* betyr også grov språkfeil ...).

Forestillingen med Kito kjennetegnes av at ydmykelsen i "gjenbruken" og fornyelsen er satt sammen av mer eksplisitte sadistiske ritualer. Offeret skal føle frykt (ekte eller tilgjort), og være fullstendig underkastet, i dette tilfellet tjeneren med pisen som styrer hunden, mens klærne rives av kroppen. Voldens funksjon ser her ut til å være å intensivere den måten språkkroppen brukes i en fornyelsesstrategi: den betvinges ved forestillinger om at den merkes fysisk og rispes liv i for slik å oppnå en (sterkere) effekt.

Nå kommer det til syne allerede i *l'incipit* at forholdet til språkkroppen ikke bare er aggressivt, men preget av *eksess*: "je la vois soumise de quelque complaisance, tout de suite excessive". Volden ble tolket som lystbetont, som en måte å mestre språkkroppen på i komposisjonen. Men at volden øyeblikkelig også er uutholdelig og ekstrem innebærer i *La maison* at den i sin natur hele tiden er selvforsterkende eller forsøker å overgå seg selv. Og voldsspiralen er påtakelig på mange måter. Fiksjonsuniversets mordhistorier med ditto gjenoppstandelser akselererer ut over i teksten, og det samme gjør en stadig mer ekstrem sadistisk håndtering av de kvinnelige karakterene. Manneret er, som vist i analysen av realismen, en karakter som besitter en mengde roller; han er skurk, ågerkarl, alkymist, lege,

”litt fetisjist”, nekrofil og har som Johnson en glede av å torturere kvinner. I tillegg er han kunstner: skuespiller, skulptør, maler – men mest påtagelig forfatter: han sitter alltid og skriver. Men navnet Manneret er dessuten et ordspill på Man Ray så vel som Edouard Manet, noe Ricardou (1971) påpeker. Man Ray var en surrealistisk kunstner kjent for eksperimentering og fornyelse av fotografiet fra 30-tallet og utover. Han er særlig kjent for sine fotografier av absurde konstellasjoner av gjenstander som oppleves som paradokser, og manipulte fotos som ”forvrenger” objektet, hvilket også innbefatter kvinneportrettene han skapte. Edouard Manet (1832-1883) skapte en rekke bruduljer med sine malerier, teknisk så vel som på grunn av en rekke, i følge datiden forkastelige, erotiske motivvalg. *Frokost i det grønne* er vel det mest kjente i denne sammenheng. Allusjonene til kunstnere som lager fotografier og malerier kan man kanskje knytte til *La maison* i den forstand at pennen som føres her også er en pensel – jf gatefeierens kost – som skaper sterke visuelle bilder i og med sine nitide og mange detaljerte beskrivelser av det som foregår. Kunstneren og forbryteren Manneret er slik sett nærliggende å tolke også som en parodiert overdimensjonert og noe latterlig dobbeltgjenger til en anti-realistisk forfatter/forteller, eller ”kunstnerrebell”, og en forvrengt utgave av et ”universalgeni”. Og han går ikke av veien for sadistiske eksperimenter med ”språkkropper”, i dette tilfellet Kim, der utfallet ikke er gitt og forbundet med stor spenning, men heller ikke uten en snev av frykt:

Manneret, au contraire, a les traits tendus de celui qui observe avec une attention fiévreuse le déroulement d’une expérience, ou d’un forfait. Il ne bouge plus que sa partenaire dont il scrute la figure indéchiffrable, comme s’il attendait que s’y produise enfin quelque signe escompté, ou redouté ou imprévisible. Il a une main qui s’avance, dans un geste retenu, prête peut-être à intervenir. De l’autre main il tient une coupe à pied en crystal très fin, dont la forme rapelle celle d’un verre à champagne, mais en plus petit. Il y a un reste de liquide incolore dans le fond (53)

Manneret betrakter med febril spenning et i og for seg klassisk forløp fra populærlitteraturen som han selv har satt i gang. (*Déroulement* kan vel henspille på et forløp i en fortelling). Kvinnen ligger i vekjent positur hjelpeløs og utslått i det han har gitt henne en droge. Han gransker kvinnens uforklarlige fremtoning, og han aner ikke hva som vil skje. Manneret – eller forfatteren – har ikke den hele og fulle kontroll over effekten av sine eksperimenter. Men han forventer seg et eller annet, skremmende, og uforutsett (eller det motsatte, noe han regner med!). Kvinnen er uleselig, vanskelig å tyde – hun fremstår som et tegn, dvs språk. I så måte tror jeg scenen kan tolkes som forholdet mellom forfatteren/kunstneren og språkkroppen som utsettes for voldsomme prøvelser, men der forfatterens absolutte kontroll også undermineres.

Offerets prøvelser forbindes med rus, snekret sammen av medisineren Manneret. Språket knyttes dermed også til rusen, det euforiske som er karakteristisk for *La maisons univers*. Karakteren Manneret (med dobbeltnavnet *le Vieux*) blir i tekstens løp galere og galere, og er åpenbart i ferd med å miste kontrollen fullstendig à la en klassisk skrekkroman:

... le Vieux s'avancant lentement, pas pour pas, avec un visage qui lui fait peur, gagnant peu à peu du terrain sur elle, qu'il domine maintenant de toute la tête, immobile, la bouche mince, la barbiche grise bien taillée et les yeux qui brillent d'un éclat de folie criminelle. Il va la tuer, la torturer, la découper au rasoir [...] Kim essaie de hurler, mais ... (91)

I tillegg til å være ved å gå fra konseptene viser han seg også som kannibal: som deltaker i hemningsløse orgier der menneskeblod står på menyen. Kitos kropp dukker opp, tappet for blod: "Son corps exsangue, marqué seulement d'une minuscule plaie à la base du cou, juste au-dessus de la clavicule, fut vendu pour être servi à différentes sauces dans un restaurant réputé d'Aberdeen." (121)

Manneret er mao innbegrepet av en gal kunstner, full av eksentriske utfall og uten snev av respekt for håndteringen av sitt materiale. I denne sammenheng tror jeg man kan knytte kunstnerens eksperimentering med og destruksjon av språkkropper til den ødeleggende behandlingen realismens genrekonvensjoner generelt underkastes i *La maison*.

Romanen er som sagt også en parodi på realismen, med sitt vell av utbrukte konvensjoner og koder (og altså en "kropp" slik den var for Johnson). Som "original" er den ikke lenger frisk og ny. Men den er likevel her kunstnerens utgangspunkt for å skape noe nytt, og i så måte representer den en verdi. Samtidig er det realismens genrekonvensjoner som uavlatelig ødelegges, og derigjennom "krenkes", eller sees som verdiløst, et avfall. Selve konstruksjonen av forløpet er en oppvisning i en på alle måter eksessiv, effektiv fornyelse og samtidig total forvrengning og ødeleggelse av (populær)realistiske genrekonvensjoner. Og eksessene er også en transgresjon fordi det konstante spillet innebærer *avvik* fra realismens "lover", dvs. konvensjoner. Transgresjonen innebærer at man hele tiden må postulere de lovene man skaper et avvik fra, dvs. de postuleres for å brytes eller "krenkes". Og realismens genrekonvensjoner er jo hele tiden til stede i teksten, forvridd og forkrøplet som avvik fra en "frisk" original, men dog gjenkjennelige. Genren utgjør dermed i en større skala et avleggs språkmateriale kunstneren benytter seg av når han skal skape noe nytt, eksperimentere, og som er underkastet former for konstant "tortur".

De sadistiske utfallene mot kvinnene i fiksjonsuniverset, og som i eksemplet med Kito over, kan kanskje også leses i et litt annet perspektiv. Kito, utsatt som hun er for ulike eksessive voldshandlinger, representerer også et fornyelsesprinsipp i form av en stadig revitalisering av utslitte forestillinger om kvinner forstått som en språkkropp. Hun er en verdi i det hun er god som ny, samtidig som hun degraderes i det hun krenkes. Og hun skal, som man så i strippenummeret, vises fra alle vinkler, og hver nye vinkel isolert for seg selv og beskuet av et beundrende publikum. Jeg tror man kan knytte denne fremvisningsprosessen i forestillingen videre til måten de litterære grepene, *mise en abyme* og *capture/libération* fungerer på. De fleste scener, handlinger, biter av forløpet – eller ord som rimer eller ligner – skal vises og gjentas fra om mulig ”alle” tekniske tenkelige og utenkelige vinkler og kombinasjoner. ”Alt” kommer stadig igjen som nye komposisjoner og konstruksjoner for å forkastes, og brukes og forbrukes om hverandre. Det er et spill der utøvelsen av tekniske finesser hele tiden overgår seg selv – som improvisasjonen eller komposisjonen i et musikkstykke, og som hele tiden fordrer full kontroll av utøveren. Og variasjonene over selvmotsigende intriger, enten det er mordmysterier eller stormfulle forhold, peker for en etter hvert inneforstått leser underveis til et vell av muligheter som *ennå* ikke er brukt, og som kanskje heller aldri vil bli brukt. Utøvelsen som skjer i *La maison* med disse grepene er mildest talt voldsom, og kan oppfattes som en form for eksess. Teksten vil på en måte vise oss ”alt”, samtidig er det alltid muligheter for mer. I billedlig forstand blir selve bruken av grepene en betvingelse av en språkkropp til å prestere stadig mer, og hele tiden blottlegges, vise ”alt”.

Foreldelsen av Denne Teksten og voldens utilstrekkelighet

Eksemplet med forestillingen med Kito viser hvordan volden i fiksjonsuniverset på den ene siden understreker og forsterker makten i utøvelsen av fornyelsesprinsippet. Eksessen i voldshandlingene mot språkkroppen ble tolket som ulike former for transgresjon eller overskridelse – i forhold til realismens genrekonvensjoner og i forhold til en ”frenetisk” bruk- og kast mentalitet i utøvelsen av litterære grep. Men volden viser også sin utilstrekkelighet. Til tross for at Manneret ser ut til å ønske full kontroll, klarer han ikke å tyde tegnene, og han kjenner ikke utfallet av eksperimentet sitt.

De ulike formene for fornyelse som skjer, og som kanskje ser ut til å gå knirkefritt for forfatter/forteller, finner sin problematiske motpol i tekstens tematisering av foreldelse.

Teksten gir små og store hint underveis om at fornyelse, som *denne* historien, ikke bare er et problem, men at man(n) til slutt må gi tapt i forsøket på å dominere og kontrollere et ”perpetuelt fornyelsesprinsipp” ved makt. For til tross for den intense forkrøplingen av realismens konvensjoner, med de evige variasjonene over og kombinasjoner av forløpet, vil den ”voldsomme” skriften ”brennes ut”, og tvinge frem en *avslutning*.

I forestillingen med Kito ser man at friskheten ved ”defloreringen” er noe som fortaper seg altfor raskt. For i det øyeblikket bloddråpen kommer til syne, er den allerede i ferd med å stivne – og dermed ute av stand til å bevare det nyhetlige ved seg. Alderen setter øyeblikkelig sine spor i språkkroppen i *La maison*, enten det forstås som en eksessiv bruk av grep eller som gjenbruk av et materiale. Dette til tross for de voldsomme utfallene mot det. Det ligger altså en mistanke om eller erkjennelse av i teksten selv om at foreldelse er uunngåelig. Og – bilder av at *La maison* ser sitt materialforråd som potensielt oppbrukt og ikke lenger en kilde til fornyelse, møter vi flere steder i teksten etter hvert som intrigenes forviklinger og infiltrasjoner øker, både innholdsmessig og formalt, sammen med frenesien i volden. Gatefeieren, forfatterens dobbeltgjenger, har søkt ly for et regnskyll, og betrakter nok en gang en velkjent illustrasjon:

Le balayeur se recule un peu plus sous l'arcade, contre le pilier, car l'eau qui dégouline des étalages supérieurs [...] commence à traverser son chapeau de paille en cône aplati; la feuille de journal qu'il tient à la main en est déjà toute détrempée. Comme il l'a regardée suffisamment, et qu'il ne peut plus rien tirer de nouveau des illustrations, il se décide à s'en séparer: il la laisse, d'un geste indolent, retomber dans le caniveau. (103)

Illustrasjonen, eller forfatterens materiale, er nå fullstendig oppbløtt av vannet. Og han har sett tilstrekkelig – det er ikke noe nytt å trekke ut der, så han kvitter seg med den, sløv eller likeglad. Til tross for at avfallet har vist seg som en resirkulerbar verdi, i prinsippet, er det åpenbart grenser for gjenbruk for denne illustrasjonen. I så fall tyder det kanskje på at fornyelsesprinsippet ikke er så håndterlig, eller kanskje ikke så anvendelig ”i det uendelige” for en antatt suveren maskulin pol. Gatefeieren selv ser ut til å gå i oppløsning: hatten hans er flattrøkt, og han står der noe stakkarslig med den utbløtte illustrasjonen.

Fortelleren, på sin side, går midt i en av Lady Avas forestillinger og forviller seg bort i ukjente korridorer og havner til slutt i en *cour-jardin*. Her finner han gjenstander leseren

kjenner godt og vel igjen fra forløpet og forestillingene, fullstendig ubrukelige og forkastet; blant annet parafinlykter

assez malpropre et qui doit servir de dégagement aux coulisses du théâtre, car des éléments de décors y sont abandonnés çà et là dans une grande confusion. Contre une touffe de bananiers à moitié morts est appuyé de travers un grand panneau de contreplaqué dont la face peinte représente un mur de pierre, des grosses pierres taillées qui saillent irrégulièrement, avec des anneaux de fer scellés à diverses hauteurs où sont accrochés de vieilles chaînes rouillées, le tout peint en trompe-l'oeil de façon assez grossière. Un peu plus loin, devant le pignon d'un hangar, je distingue encore dans la lumière incertaine une boutique de mode, vue depuis la rue: dans la vitrine aux inscriptions anglaises, un mannequin en robe collante tient à bout de laisse un grand chien noir. Privé des feux de la rampe et posé ainsi de guingois, l'ensemble ne donne plus aucune impression de profondeur. Je découvre aussi quelques éléments de mobilier qui doivent appartenir à la scène de la fumerie d'opium, ainsi que divers praticables: fenêtres, portes, fragments d'escalier, etc.

En dehors de ces restes de spectacles, la cour est encombrée par une quantité d'objets au rebut: un pousse-pousse hors d'usage, de vieux balais en paille de riz, des tréteaux démontés, plusieurs statues en plâtre, de nombreuses caisses non fermées où sont rassemblés pêle-mêle des débris de vaisselle ou des verres cassés; il y a en particulier une pleine caisse de coupes à champagne ébréchées, fêlées, sans pied, ou même réduites en menus morceaux, méconnaissables. Comme je cherche une issue à ce désordre, j'atteins des régions qui ne sont plus éclairées du tout. (96)

Det ser ut til at tekstens konstante bruk og kast, dvs. fornyelsens voldelige spill med opphøyelse og degradering av populærlitteraturens rester – her i form av tomme kulisser og rekvisitter – fratas enhver illusjonsskapende effekt, og de ligger slengt her og der i uorden. (Hvilket man kan si om intrigen som leseren har lagt bak seg også). Gjenstandene som har samlet seg opp danner derimot et betydelig søppelberg, eller ”slagmark”. Men disse er ubrukelige – som rikshawen, riskosten, eller fullstendig demontert – knuste kopper og glass, redusert til ugjenkjennelige biter. Her er det ikke lenger snakk om muligheter for en uproblematisk og lystfull gjenbruk: dette er fornyelsens bakside eller mer bokstavelig talt ”bakgård”, og som avslører resultatet av voldsomhetene. Materialet – all staffasje fra populærrealistiske genrer, som *La maison* – denne teksten – benytter seg av, blir slitt ut på en måte som til slutt gjør at det brukes opp. Slik sett finnes det både i eksemplet med gatefeieren over, og her en motbevegelse i teksten til at klisjeer og rester fra populærlitteraturen representerer et ”evig” fornybart potensial. Det være seg illustrasjonen hos gatefeieren eller kosten, (språkkroppen som materiale og penn/språklige grep) som vi nå finner igjen som fullstendig forkastet, eller rekvisittene som hele tiden har vært i omløp. Fortelleren famler seg fram videre, og støter borti et lass med rått fisk, ubrukelig til mat. Berget med rått

fisk kan kanskje også i dette tilfellet assosieres med kvinner, en språkkropp, som er plassert på dynga en gang for alle. Fortelleren ledes til slutt til toalettene, fulle av graffiti, hvor det deriblant er skrevet ”La vieille lady est une salope” (97). Husets strålende vertinne og feterte skuespillerinne beskrives i graffitien som en ”subbe” eller ”skitten”. Og vertinnen og skuespillerinnen degraderes også idet hun opplever at hun mister grepet om publikum etter hvert som teksten skrider frem, og til slutt finnes det ikke andre tilskuere enn den trofaste fortelleren. Stykket er over, og han går henne i møte:

Après la double porte à va-et-vient, traditionnellement percée de deux hublots ronds, je rencontre Lady Ava qui arrive des coulisses, sans avoir rien changé dans son costume ni dans son maquillage. Elle me sourit avec tristesse. “C’est gentil à vous, dit-elle, d’être resté jusqu’au bout. Cette pièce est absurde. Est je suis une vieille comédienne qui n’intéresse plus personne... Ils sont tous partis les uns après les autres” Je lui ai offert mon bras et elle s’est appuyée sur moi pour monter l’escalier. Elle était lourde et maladroite, comme si elle avait soudain des rhumatismes dans tout le corps. J’ai cru qu’elle n’arriverait pas en haut des marches ... (100)

Lady Ava er vel den karakteren som klarest preges av klassiske tegn på aldring. Forvandlingen er dramatisk etter hvert som forløpet skrider frem, og her er hun knapt i stand til å gå selv, tung i kroppen, som om hun var full av reumatisme. Og hun beskriver stykket som *absurd*, en passende metakommentar til *La maison* i sin helhet. Jeg tror man på den ene siden kan forstå ”absurd” som at teksten er ”meningsløs” i realistisk forstand, uten en ”ordentlig” historie og uten sammenheng – den består derimot av en rekke vidløftige og på alle måter voldsomme tekniske sprell. På den andre siden ligger det vel også i denne kommentaren en avvisning av fortellingen med alle sine eksesser, som en ting man enten går lei eller på et punkt er nødt til å gi slipp på. Lady Ava karakteriserer også seg selv som en gammel skuespillerinne som ikke lenger interesserer noen. Men hun har ikke bare rollen som skuespiller og bordellvertinne, hun er også en fortellerstemme som tidvis skinner igjennom slik som den tykke mannens. Og hun er, som Manneret, også en manusforfatter eller kanskje snarere regissør i sitt eget teater.

Lady Ava er mot slutten utslitt og oppgitt i ekstrem grad, over seg selv og sitt absurde stykke, og gir slik et signal om at det er meningsløst å fortsette i det uendelige. Hun er et bilde på at teksten selv er noe som ”fylles med gikt”, og eldes. Man kan kanskje si at den ustanselige oppvisningen av forestillinger og fortellinger med sin massive utøvelse av tekniske finesser sliter seg selv ut. Hun er, ved at tegnene på aldring kommer klarest frem i henne, den

kunstnerstemmen som klarest krever en *avslutning* av verket, både av seg selv som karakter, og av forløpet.

Men fortellerne – i dette tilfellet Ava og jegfortelleren står på til det siste for å holde liv i forløpet. Langt på natt, etter forestillingens slutt forteller de fremdeles historier for hverandre, og jegfortelleren roter rundt for å finne to champagneglass som ikke er knust. Det viser seg å være vanskelig, og vi hører gjenlyden fra bakgården der det ligger kasser med ødelagte og knuste glass. Glasset, som i tekstens løp hele tiden tømmes og fylles av den tykke mannen i takt med historiene han forteller, står som et symbol på de historiene *La maison* hele tiden fylles og tømmes med. Men – som også etter hvert renner ut i intet i det det ikke er flere glass å fylle historier i, og som har fått ”knust” sitt videre potensial.

Og Lady Ava opprettholder, selv på dødsleiet tekstens tilsynelatende ”evigvarende” fornyelsesprinsipp. Vi finner et krampeaktig tilløp til fornyelsens ”eksessive lystfulle utøvelse”, i det fortellingen klorer seg fast med enda en og enn blodigere historie. Samtidig er det også her åpenbart som et ”døende fornyelsesprinsipp” for denne teksten i det den undergraver sitt i og for seg nye tilskudd av materiale. For det er ”bare en fortelling”, der den saftigste, og viktigste delen sies å være løgn og bedrag – og opprettholdelsen av fornyelsesprinsippet anvendt på en ny historie kveles i sin begynnelse:

Mais ses prunelles commencent à dériver insensiblement, pour aller de nouveau se fixer sur le plafond. On lui a raconté aussi que là-bas la viande était si rare, et les enfants si nombreux, que l'on mangeait les petites filles qui ne trouvaient pas assez vite un protecteur ou un mari. Mais Lady Ava ne croit pas que ce detail soit vrai. (135)

At fortellingen som sådan går mot sin avslutning – og blir et avrundet hele – er dermed forbundet med en aldringsprosess som kommer til en ende. Og avslutningen selv blir *denne* tekstens død for så vidt Lady Ava står som et bilde på en tekstens ”motor” som til slutt gir tapt, men typisk nok – med minst tre varianter av hennes siste åndedrag. Aldringsprosessen er som sagt knyttet til fornyelsens voldsomme behandling av språkmaterialet i videste forstand – et eksessivt forbruk som ikke bare skaper, men som viser seg å legge bak seg en slagmark.

De voldelige eksessene som kjennetegner *La maison*, og som blir mer og mer frenetiske i tekstens løp, kan kanskje tolkes som bilder på måter fornyelsen prøver og forhindre aldring på, og opprettholde seg selv og sine idealer. Forestillingen med Kito, som ble rispet opp, var

tegnet på voldens mer konkrete, fysiske begynnelse og samtidig et tegn på den ”perpetuelle” fornyelsens egen tilkortkommen, og derigjennom tekstens uunngåelige aldringsprosess. Med Lady Avas kannibalistisk-sadistisk inspirerte fortelling på dødsleiet når eksessene i og for seg nye høyder, men voldens noe selvmotsigende evne til å ”holde liv i” fiksjonsuniverset eller skape er likevel utbrent. Ava mangler inspirasjon, hun har ingen tro på innholdet i sin historie til tross for det lovende innholdet. Volden i *La maison* viser i stedet til sin egen logikk: den tilintetgjør seg selv og sine muligheter underveis i produksjonen av teksten.

Hva som tar knekken på volden og hva som blir tilbake

Voldens utilstrekkelighet kom tydelig frem i forhold til Manneret. Hans eksperimenter med språkkroppen viste seg som noe i utgangspunktet potensielt farefullt og ukontrollerbart. Han står klar til å gripe inn og kanskje forsvare seg dersom det skulle bli nødvendig. Trusselen ser på en komisk måte ut til å komme fra språkkroppen selv, den fremheves som et avansert tegn som ikke lar seg tyde, og ser ut til å besitte en form for usårlighet eller utilgjengelighet. Herskeren over fornyelsesprinsippet støter dermed på det samme problemet som ”realisten” Johnson møtte i *Loraine*; til tross for utstrakt tortur viste hun seg å være en ”kode” som ikke lot seg knekke. Og Kito, på sin side, er en stereotyp som ”brukes” i denne teksten stort sett til det meste. Hun representerer fornyelsesprinsippet selv og den eksessive bruken av de litterære grepene. Hun knyttes til foreldelsen av fornyelsesprinsippet, som en uunngåelig effekt av volden. Med henne finner vi et bilde av at fornyelsesprinsippet stivner i bruken allerede før det er ”godt brukt”. Men Kito selv gjenoppstår et eller annet sted fra sin død og overlever som type. Språkkroppens ”opphav” i *La maison* er dermed på mange måter klisjéer og stereotyper. Men disse er forbundet med en utydelighet og uangripelighet, som kanskje kan sees som en tilbaketrekking: teksten sliter på språkkroppen, men sliter også på seg selv i denne voldelige prosessen, enten det er realisten Johnson, Nyromanforfatteren Manneret eller regissør Lady Ava. Stereotypene derimot, ser ut til å stå uskadet tilbake, alltid klare for nye ”angrep”, og brukes på nytt; de er nettopp tilbaketrasket.

Språkkroppens mer stereotype sider er også det som på sett og vis undergraver de sadistiske kunstnertypene Manneret, Ava, fortelleren eller gatefeieren. Den noe hysteriske fremstillingen av en gal ”nyromanforfatter-universalgeni”, i gang med et klassisk eksperiment med hjelpeløse kvinner fra populærlitteraturen, peker på en komisk måte til hans egen platthet.

Og den typisk maskuline ”kontrollinstansen” undermineres også ved at forfatteren ser seg selv som en plirende gatefeier med slitt kost, underkastet tjeneren som er ute og går i sin suverenitet. Manneret, og de andre kunstnerkarakterene for øvrig, er også selv typer hentet eller omformet fra populærlitteraturen, samtidig som de er komiske bilder på eller representanter for nyromanforfatteren i full sving med å benytte tekstens generative prinsipper. I denne sammenligningen ligger det en sterk selvparodi, fordi all høytidelighet ved den kritiske forfatterrollen undergraves (dvs. som kritiker av realismen). Gatefeierens – forfatterens – bevegelser beskrives som *vagues et inutiles* og er en degradering av hans posisjon, tradisjonelt forstått som viktig og ”opphøyd”. Det skapes et tvetydig bilde av kunstnergjerningen så vel som av teksten – på den ene siden noe som i *La maison* er et komplekst språklig spill, og på den andre siden er det unyttig – kanskje forstått som et ”overskuddsfenomen”, dvs. et produkt uten annen samfunnsmessig ”nytte” enn den gleden det gir i seg selv å lese.

At nyromanforfatterens bevegelser, dvs. skrivearbeid, er vagt og unyttig, kan kanskje også være et bilde på degraderingen av den viktige oppgave å skulle beherske et ”absolutt” og opphøyet fornyelsesprinsipp. ”Unyttig” degraderer hele prinsippet som sådan, mens ”vag” på sin side kan peke på en ufullstendighet eller ubeslutsomhet i utførelsen.

”Nyromanforfatterne” som selv er hjemsoekt av en forflatet realisme, begynner på høyden men fremstilles underveis som mer og mer avmektige. Man kan si at de dermed får en påminnelse eller hint om at de, som denne realismen selv, på en eller annen måte kan bli gamle og utbrukte. Gjennom dem kommer til syne at ingen av dem er allmektige eller behersker og besitter noe absolutt, i dette tilfellet et perpetuelt fornyelsesprinsipp. I så måte kan man si at deres alderdom og avmektighet er ”innhentet” eller farget av den verden av stereotyper de bruker og forbruker. Denne risikoen innebærer at man selv kan bli offer for en annens parodiering eller kritikk, eller man kan imiteres, etterapes, brukes – gjentas på et utall måter, og er det ille, finner man seg selv igjen i forflatete utgaver. Og, som det ser ut har *La maison* foregrepet det ”verst” tenkelige, nemlig å selv ende opp som klisjéer ved tvetydig å ”identifisere” seg med dem. Romanens forhold til ”originalen” – populærrealismen fremstilt som stereotyper er på mange måter uavklart. De representerer et potensial, uten dermed å være en udelt positiv verdi i det de også utsettes for aggresjon. Teksten er ambivalent til stereotypene: det er de den er bygget opp av og dermed er avhengig av, men det er også de den bryter ned eller avviser. *La maison* fornyer dem, og skaper samtidig seg selv, men ser deri sin egen uunngåelige aldringsprosess. Romanen ser slik ikke ut til å peke til en positivitet

”utenfor” parodien, som skal erstatte en kritikk eller en negativ posisjon. Den er snarere et konstant spill med tekstelementene som sådan, der positive og negative aspekter i parodien bevares. Parodien er ikke, tror jeg, i *La maison* uttrykk for et siste stadium i romanens utvikling.

Bruken av massekulturens overflod av kasserte rester plasserer *La maison* (og resten av Robbe-Grilletts forfatterskap) inn i tradisjonen fra dadaisme til pop-art. For dadaistene fantes det ingen grenser for hva som kunne være kunst, for så vidt et objekt var valgt med den intensjonen at det skulle fungere som sådan. Duchamps ”oppfinnelse” av *objets trouvés* åpnet for en intens gjenbruk av praktisk talt alle slags gjenstander, rester og deler av dem, enten de var til bruk i maleri/collager, skulpturer, musikk eller litteratur/poesi. Det som også kjennetegnet Dadaismen var avvisningen av å forholde seg alvorlig til kunstobjektet, og man kan si at *La maison* gjør det samme i sin tvetydige holdning til kunstobjektets verdi generelt, og i dette tilfellet, gjennom også å spille på stereotype kjønnsroller. *La maison* er tvetydig og selvparodisk fordi det som kunstobjektet – i dette tilfellet tekst – lar verden sive inn i verket i form av et vell av ”søppelprodukter” vi omgir oss med. Samtidig blir disse produktene, i denne konteksten, noe annet og mer enn søppel i sin alminnelighet, de blir ”transformert” til et kunstobjekt.

Klisjéene ser ut til å bestå uansett behandling, de er uutslitelige og uangripelige. Men man kan lese forholdet til populærlitteratures klisjéer og konvensjoner i et videre perspektiv, og knytte det til andre former for intertekstualitet. Da dreier det seg ikke lenger om klisjéer og populærlitteratur, i og for seg, men hvordan man håndterer også ”høy” litteratur som ”rester” eller fragmenter, dvs. som noe som er tilintetgjort/ødelagt. Tekstbrokkene settes i nye sammenhenger, der de holdes i vigør som skrift og hindres i å stivne.

Intertekstualiteten: livet før og etter døden

La maison er et intertekstuellet verk på alle vis, også med referanser til andre kunstnere, så vel som til egne tidligere tekster og filmer – dvs. til verker som er avsluttet og fremstår ”på utsiden” som hele og avgrensede, enten det er mellom to permer eller på en filmrull. At *La maison* ikke bare forholder seg til populærlitteratur som et resirkulert avfall, men også til Robbe-Grilletts tidligere romaner, finner man tydelig uttrykt i flere sammenhenger. I en passasje finner vi *Le vieux roi fou*, Boris, en karakter hentet fra

Robbe-Grilletts første roman, *Un régicide*. Fortelleren hører ham vandre omkring i korridorene:

J'entends le vieux roi fou qui arpente le long couloir, à l'étage au-dessus. Il cherche quelque chose, dans ses souvenirs, quelque chose de solide, et il ne sait pas quoi. La bicyclette a donc disparu, il n'y a plus de tigre en bois sculpté, pas de chien non plus, pas de lunettes noires pas de lourds rideaux. Et il n'y a plus de jardin, ni jalousies, ni lourds rideaux qui glissent lentement sur leurs tringles. Il ne reste à présent que des débris épars: fragments de papiers aux couleurs ternies amassés par le vent dans l'angle d'un mur, déchets pourrissants de légumes qu'il serait difficile d'identifier avec certitude, fruits écrasés, tête de poisson réduite à son squelette, éclats de bois (provenant de quelque mince latte ou caissette brisée) nageant dans l'eau boueuse du caniveau où la page de couverture d'un illustré chinois passe en tournoyant avec lenteur. (24)

I denne passasjen blandes nytt og ”gammelt”: vi finner rekvisitter og objekter fra *La maison*, som sceneteppet, en av skulpturene fra Lady Avas hage, råttent frukt og fisk, men også etterlevninger fra Robbe-Grilletts tidligere romaner. Ricardou (1971) påviser flere referanser enn Boris, som allerede nevnt: vi finner også allusjoner til *Le voyeur* (la bicyclette), *La jalousie*, (ni jalousies), *L'immortelle* (pas de lunettes noires ...), *Dans le labyrinthe* (pas de lourds rideaux), *L'année dernière à Marienbad* (il n'y a plus de jardin).

La maison er kjennetegnet av at alle mer eller mindre tydelige referanser til Robbe-Grilletts tidligere verker, (eller andres tekster og kunstnere) selv blir til *objets trouvés*. Her kommer fragmenter og brokker av de andre tekstene til syne, løsrevet fra sin opprinnelige kontekst. ”Il ne reste à présent que des débris épars” understreker at tekstbitenes eksistens er her og nå, i øyeblikket, som noe flyktig, allerede på vei vekk. De forbindes med det som *ikke* lenger er: ”ni jalousies, ni lourds rideaux, ...” og det kan se ut som om de tekstene de opprinnelig utgjorde en del av, og som de peker til, på denne måten negeres eller tilintetgjøres. Og i dette tilfellet flyter de rundt i gatefeierens rennestein som søppel, hvilket også gjør tilintetgjørelsen til en selvparodisk degradering. Deres flyktige eksistens er å bli til, de dukker opp fra et annet sted, og tilintetgjøres i samme øyeblikk. Verkene det alluderes til oppleves dermed ikke som fullkomne og hele. De er ikke lenger noe med et fastfrosset eller ”gitt” betydningsinnhold man kan gripe tak i på en selvsagt eller uproblematisk måte. Bruddstykkene som er tatt ut av sin opprinnelige kontekst kan ikke leses slik man ”opprinnelig” gjorde eller trodde man kunne gjøre. Illusjonen om et opprinnelig meningsinnhold som skulle tilhøre teksten, undergraves.

Og på komisk vis vandrer Boris rundt og leter etter noe ”solid i sine minner”, en soliditet som er fratatt tekstene det alluderes til – Boris selv vet ikke hva.

La maison kan sees som en tekstorganisme som i sin intertekstualitet sørger for konstant tilblivelses- og tilintetgjørelse av sine *débris* enten det dreier seg om ”høy” eller ”lav” litteratur. Førstnevnte er her heller ikke sett som et ”opphøyd” kunstobjekt man beundrer, men behandles med samme manglende respekt som klisjéene fra populærlitteraturen. Vi støter her på det perpetuelle fornyelsesprinsippet på nytt, men nå som forholdet mellom seriøse tekster eller høyverdig litteratur: de er et evig verdifullt ”avfall” for hverandre, som hele tiden brytes opp og settes sammen på nye måter. ”Tekstavfallets” potensiale for fornyelse kommer til syne også i denne sammenheng: restene av tidligere romaner som flyter bort i rennesteinen konnoterer, (som før) lydlig og innholdsmessig, kvinnekroppens/språkkroppens bevegelser, opphøyd og degradert på samme tid. Man hører ekkoet av klisjéene også i det som her ikke er klisjéer, i det de behandles på samme måte; skiftevis fra avfall til verdi og omvendt. Språket er, uansett kategori det måtte befinne seg i, alltid bevegelig og tøyelig. Dets betydninger kan gå i alle retninger: en klisjé har, som man ser, et potensial for revitalisering. Og ”høyverdig” litteratur behandles ikke med respekt for å få betydningene til å springe ut og settes i bevegelse, tvert i mot behandles den temmelig ”hardhendt”. Denne behandlingen av tidligere verker er også en påminnelse om at *La maison* vil havne i denne posisjonen selv, som brokker og fragmenter i andre tekster, og samtidig tilintetgjort og ”foreldet” i sin opprinnelse forstått som et avsluttet *verk*. Besittelsen og kontrollen over et perpetuelt fornyelsesprinsipp i *La maison* innebærer å skrive ”lystfullt” enten det dreier seg om høy eller lav litteratur. Men i denne konteksten innebærer det å bruke opp det prinsippet man dyrker. Teksten avsluttes (og blir et verk), men dette er også å sende det videre inn i det ukjente, og slik reddes den fra å stivne. Den siste representasjonen i romanen tematiserer nettopp tilintetgjørelsen av seg selv:

Elle est vêtue d'un pyjama de soie dorée, moulant le corps, à petit col montant et manches longues, suivant la mode chinoise. Couchée sur le côté, un genou replié, l'autre jambe étendue, la tête relevée sur un coude, elle le regarde sans faire un geste, sans que bouge un seul trait de son visage lisse. Et il n'y a rien dans ses yeux. (155)

Dette siste avsnittet refererer til et bilde, (muligens av Magritte)⁵, noe utenfor denne teksten selv, eller kanskje like gjerne til de utallige bilder, kunstverk og/eller populærfeststillinger teksten (Robbe-Grillet) lar seg inspirere av. I dette tilfellet kan man se det som en

⁵ Det har ikke vært mulig å finne igjen referansen til dette.

representasjon av en annen representasjon. Denne ”re-representasjonen” eller omskrivningen er samtidig en tolkning av motivet, som beskriver Loraine med et ubevegelig, glatt ansikt, og *ingenting* i øynene. I alle fall inviterer beskrivelsen av kvinnen og dette absolutte ”ingenting” til leserens tolkning av motivet, som fremstår som en gåte. Øynene er vanligvis (som en klisje) det som sies å uttrykke et eller annet; en følelse, en stemning, en holdning, en tanke, ”inneholde” noe i det store og hele. Her holdes det snarere tilbake, i en gest: det glatte ubevegelige ansiktet ser ut til å nekte og la noe komme til uttrykk, eller dele et ”innhold”. For så vidt teksten her presenterer leseren for et maleri, av et ansikt, som noe utenfor seg selv, kan man oppfatte det som et par øyne (bokstavelig talt) som kommer teksten (eller oss) i møte, ”ser tilbake på” (eller som vi ønsker skal se tilbake på). *La maison de rendez-vous* kan kanskje her sies å møte seg selv i speilet. Forestillingen om et speil kan begrunnes i en kvinnelig narsissisme som viser seg underveis i teksten, slik den er knyttet til språkkroppens(/tekstens) ”essens” som et evigvarende fornyelsesprinsipp. I ”utstillingsscenen” var det tjenerens (og i en overført betydning *mise en abymes*) forfengelighet – hennes (tekstens) speiling av seg selv – som skapte fiksjonsuniverset. Lady Ava og Lorraine forbindes også med forfengelighet, de er begge ”divaer” og dyrkes for sine kunstneriske talenter eller glitrende kvaliteter. Men Loraine er, som tjeneren Kim, også ellers fremhevet som ”uttrykksløs” i en eller annen forstand, selvmotsigende eller tilbaketrukket. De er ”tekster” som er vanskelig eller umulig å tyde, de gir ”ingenting”, verken til fortelleren, Manneret, den tykke mannen eller Johnson. Det siste bildet av Loraine, som også er bildet av en annen kvinne i et annet kunstverk, indikerer eller viser at *La maison* både ser en annen i det andre verket/speilet, og samtidig ser seg selv i det – *og* at den andre er som en selv, og ser dermed (seg selv som) ingenting. Det som viser seg er tilintetgjørelsen av en selv i denne andre: man får bekreftet at man ”inneholder ingenting”. Men representasjonen av denne ”andre” skaper også en forestilling eller tanke om at *La maison* peker videre, mot et annet sted utenfor seg selv. Tilintetgjørelsen skjer fra et annet sted, hvortil teksten er overgitt. ”Intet” indikerer kanskje i dette tilfellet også å sende seg selv inn i det ukjente, til et nytt sted, på en ny måte. Kunsten blir, i denne forstand, det man ikke vet hva er, eller hvor den fører hen, men at den i sin tilintetgjørelse er satt i bevegelse, blindt. Det perpetuelle fornyelsesprinsipp er slik også bare en negerende bevegelse uten gitt innhold, men alltid som ren mulighet.

Kanskje man kan si det med Robbe-Grilletts egen tolkning i forordet til Sades Justine:

”Qu’est-ce que la littérature? Et qu’est-ce, alors, que l’érotisme? Un geste solitaire qui est à chaque seconde, à chaque mot, en train d’inventer l’autre, le lecteur, le partenaire, le monde extérieur, mais qui ne crée en fin de compte rien: c’est un geste gratuit, sans antécédent causal, sans résultat, sans finalité sinon remise en cause au fur et à mesure. (Alain Robbe-Grillet 1977: 231)

Ett ser i alle fall ut til å være sikkert: Robbe-Grillet har intet negativt syn på romanens muligheter, verken som parodi eller skrift. Menneskets frihet har alltid en sentral plass hos ham – dets mulighet til å forholde seg til fiksjonens paradoks som en stadig bevegelse mellom det som er, og samtidig ikke er, sammen med evnen til å reflektere over de myter vi fanges av og stivner i.

Kilder/bibliografi

- Buvik, Per. *Pornografi*, Det Norske Samlaget 1987
- J.A. Cuddon. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books 1991
- Centre culturel international de Cerisy-La-Salle. *Robbe-Grillet: Analyse, théorie. 1 Roman/Cinéma*. 10/18 1977
- Centre culturel international de Cerisy-la-Salle. *Robbe-Grillet: Analyse, théorie. 2 Cinéma/roman* 10/18 1977
- Furst, Lilian (ed). *Realism*, Longman 1992
- Genette, Gérard. "Vertige fixé" i *Figures I*, Éditions du Seuil 1966
- Gilbert, Sandra M. "Literary Paternity" i *Critical Theory since 1965*, Univ Press of Florida 1986
- Hamon, Philippe. "On the Major Features of Realist Discourse" i *Realism* ed. Lilian Furst, Longman Group 1992
- Holter, Karin. *Tekst og virkelighet*, Universitetsforlaget 1990
- Pedersen, Bertil. *Parodiens teori*, Berlingske forlag, København 1976
- Pierrot, Anne Herschberg. *Stylistique de la prose*, Belin 1993
- Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, Paris 1973
- Ricardou, Jean. *Pour un théorie du Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, Paris 1971
- Robbe-Grillet, Alain. "L'Ordre et son Double" i *Obliques n 12-13*, Nyons: Ed. Roger Borderie 1977 s 226-231
- Robbe-Grillet, Alain. *La Maison de Rendez-Vous*, Les Editions de Minuit 1965
- Waugh, Patricia. *Metafiction*, Routledge 1993